

DRAMATURGIES

Florence Fix et
Valentina Ponzetto (dir.)

FEMMES DE SPECTACLE AU XIXe SIÈCLE



DRAMATURGIES



Quelle est la place des femmes dans l'industrie du spectacle du XIXe siècle au-delà des métiers de performance très exposés qu'exercent les actrices, chanteuses, et danseuses ? Comment les femmes qui dirigent une salle ou une troupe peuvent-elles se frayer un chemin dans un milieu socio-économique considéré principalement comme une affaire d'hommes ? Comment être autrice, organisatrice de tournées et de programmations, critique littéraire, écuyère ou maîtresse de ballet ?

Dans une perspective pluridisciplinaire et internationale, ce volume propose des interprétations et des réponses à ces enjeux qui embrassent le monde du spectacle dans sa diversité et sa complexité. Les contributrices proposent de jouer au féminin l'adaptation à un milieu socio-professionnel masculin, entre défi des préjugés et mimétisme, censure, voire autocensure, et affirmation de soi, utilisation avisée des aléas de la vie familiale et professionnelle et création de nouveaux réseaux.

FLORENCE FIX est professeur de littérature comparée à l'Université de Rouen-Normandie et spécialiste des arts de la scène dans la seconde moitié du XIXe siècle.

VALENTINA PONZETTO est Privat-docent en littérature française (XVIIIe-XIXe siècles) à l'Université de Lausanne, Centre d'Études Théâtrales. Elle y a dirigé les projets FNS *Théâtres de société. Entre Lumières et Second Empire* et *Femmes « en société ». Rôles et importance des femmes dans l'émergence et la création des spectacles de société.*







Bruxelles
Peter Lang

Femmes de spectacle au XIXe siècle



PETER LANG
Bruxelles • Bern • Berlin • New York • Oxford • Wien

Dramaturgies

Textes, Cultures et Représentations

Vol. 42

Cette série présente des travaux de recherche innovateurs dans le domaine de la dramaturgie des XXe et XXIe siècles. Son objectif essentiel est de ré-examiner la relation complexe entre études de textes, aspects culturels et/ou performatifs à l'aube d'un millénaire multiculturel. La collection offre des analyses du lien entre textes dramatiques et multiculturalisme (études de dramaturges issus de « minorités » diverses, ethniques, aborigènes et sexuelles), de nouvelles approches de dramaturges confirmés à la lumière des théories critiques contemporaines, des études de l'interface entre pratique théâtrale et analyse textuelle, des études de formes théâtrales marginales (cirque, vaudeville, etc.), des monographies relatives au théâtre postcolonial ainsi qu'aux nouveaux modes d'expression dramatique. Elle aborde également le domaine du théâtre comparé et de la théorie théâtrale.



Florence Fix et Valentina Ponzetto (dir.)

Femmes de spectacle au XIXe siècle

Dramaturgies
Vol. 42

Information bibliographique publiée par «Die Deutsche Nationalbibliothek»
«Die Deutsche Nationalbibliothek» répertorie cette publication dans la «Deutsche Nationalbibliografie»; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur Internet sous ‹http://dnb.d-nb.de›.

L'étape de la prépresse de cette publication a été soutenue par le Fonds national suisse de la recherche scientifique.

Les directrices remercient le CEREdI (Université de Rouen), l’Université de Lausanne, le Fonds National de la Recherche suisse et la Société des Études romantiques et dix-neuvièmistes pour leur soutien à la publication de cet ouvrage.

Illustration de couverture: Descent of Madame Saqui, surrounded by fireworks, published by Thomas Kelly (fl.1820-55) London, 1822 (aquatint).
Crédit: Bridgeman Images.

ISSN 2030-3688 • ISBN 978-2-87574-496-8 (Print)
E-ISBN 978-2-87574-604-7 (ePDF) • E-ISBN 978-2-87574-605-4 (ePUB)
DOI 10.3726/b20051 • D/2022/5678/48

Cette publication a fait l’objet d’une évaluation par les pairs.

International Academic Publishers
Brussels, 2022
1 avenue Maurice, B-1050 Brussels, Belgium





Table des matières

Introduction

Valentina Ponzetto
Université de Lausanne

Florence Fix
Université de Rouen

> On ne peut pas se fâcher avec l'aimable personne qui vient de nous donner le *Duel de Pierrot*. C'est une innocente, une capricieuse, une adorée. Elle ne se doute pas de la légèreté de ses idées et du désordre de ses inventions. Elle prend le théâtre pour une réunion de bons amis qui vous écoutent, vous sourient et battent des mains en criant : *Charrrmant ! charrrmant !* Ce n'est pas tout à fait ça, le théâtre[1].

Ainsi Henry Becque rend-il compte d'une comédie en 1 acte de Gustave Haller. Un théâtre qui n'en est pas tout à fait un, rédigé avec légèreté par une femme dont c'est le caprice et qui écrit sous un nom de plume masculin : Joséphine Wilhelmine Simonin, sculptrice, actrice, autrice, critique d'art.

De nombreuses recherches d'envergure ont été consacrées aux femmes autrices, répondant au double enjeu de les faire (re)connaître et de montrer comment leur travail fut reçu par leurs contemporains, puis par la tradition critique et l'histoire littéraire[2]. Remarquons toutefois qu'il y est majoritairement question de romancières ou de poétesses. Même la récente entreprise collective *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, la première à offrir un panorama complet du domaine francophone selon

---

1 Henry Becque, *Œuvres complètes*, tome 7, *Conférences, notes d'album, poésies, correspondance*, Paris, Crès, 1926, p. 6.

2 Voir notamment Christine Planté, *La Petite sœur de Balzac, essai sur la femme auteur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015 (1989) et Christine Planté (dir.), *Femmes*

une approche d'histoire littéraire et culturelle, ne consacre au théâtre du XIXe siècle qu'une dizaine de pages[3]. Pour des études plus spécifiques il faut se tourner vers la critique anglo-saxonne, où du reste les travaux sur la littérature et l'industrie du spectacle françaises restent peu nombreux et revendiquent souvent un statut exploratoire, visant à l'établissement d'une sorte de catalogue ou de liste des présences. Une « checklist », pour reprendre le titre de Cecilia Beach, récognition préliminaire pour redonner visibilité à « *one of the groups of authors most neglected by French literary criticism and history*[4] ».

Oubliées, ignorées ou « invisibles[5] » ne signifie pourtant pas absentes. On compte au XIXe siècle environ 200 femmes dramaturges dont les pièces furent jouées, et ce chiffre augmente à 326 au moins, d'après le décompte d'Odile Krakovitch, si on y ajoute les autrices de pièces publiées ou soumises à la censure sans être portées à la scène[6]. Une telle considération peut s'appliquer également à d'autres catégories professionnelles du monde du spectacle où la présence féminine est si peu reconnue qu'elles n'ont pas fait l'objet d'études quantitatives comparables.

Ainsi, deux remarques préalables s'imposent.

---

poètes du XIXe siècle : une anthologie, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010 (1998) ; Martine Reid, *Des femmes en littérature*, Paris, Belin, 2010 ; Andrea Del Lungo et Brigitte Louichon (dir.), *La Littérature en bas-bleus*. Tome I : *Romancières sous la Restauration et la monarchie de Juillet (1815–1848)*, Tome II : *Romancières en France de 1848 à 1870*, Paris, Classiques Garnier, 2010 et 2013 ; Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, t. II : XIXe–XXIe s., Paris, Gallimard, 2020.

3 *Ibid.*, p. 87–97.

4 Cecilia Beach, *French Women Playwrights before the Twentieth Century. A Checklist*, Westport, Greenwood Press, 1994, p. IX.

5 Voir Alison Finch, *Women's Writing in Nineteenth-Century France*, New-York et Cambridge, CUP, volume 65, 2000, chapitre 8 : « The invisible women of French theatre », p. 62–76.

6 Odile Krakovitch, « Les Femmes dramaturges et les théâtres de société au XIXe siècle », in Jean-Claude Yon et Nathalie Le Gonidec (dir.), *Tréteaux et paravents, le théâtre de société au XIXe siècle*, Grâne, Créaphis, 2012, p. 184. Il convient de souligner que parmi les 200 autrices jouées 64 seulement le furent sur des scènes publiques. Les autres empruntèrent plutôt les voies détournées des théâtres de société ou des salles louées par des associations. Ce chiffre est probablement à revoir à la hausse. On arrive à presque 350 d'après le répertoire de Cecilia Beach, *French Women Playwrights before the Twentieth Century*. Ce dernier chiffre s'explique aussi par la prise en compte des autrices dont la vie et la production se situent à cheval entre le XVIIIe et le XIXe siècle, ou entre le XIXe et le XXe. Pour un tableau récapitulatif avec statistiques détaillées de ces travaux et des autrices répertoriées, voir la thèse de Julie Rossello-Rochet, *Des autrices*

Tout d'abord, les femmes ne furent pas absentes de l'industrie du spectacle : c'est plutôt l'histoire littéraire qui a tendance à ne les considérer que comme des images du monde du spectacle que fut le XIXe siècle. Le fait est qu'elles furent souvent, comme l'indique Marie-Ève Thérenty à propos des femmes journalistes, des « subalternes » : « Elles sont subalternes dans la société, ce qui entrave *a priori* leur activité de journalistes : elles ne sont pas légitimes dans certains lieux publics comme les universités, les lieux politiques ou les académies[7]. »

Ensuite, les stéréotypes de genre ne sont plus à dévoiler : l'écriture au féminin aborde au théâtre plutôt les genres réputés légers, comme la comédie, le proverbe ou éventuellement la comédie-vaudeville, à condition encore de ne pas y braver la morale, et plutôt les formats brefs, en un acte, destinés à être joués en lever de rideau ou dans les contextes non institutionnels des fêtes, soirées à bénéfice et spectacles de société[8]. Les intrigues traitent des questions sentimentales, domestiques, relatives à l'espace privé comme le mariage, le spectre de l'adultère ou l'éducation des enfants. Dans le système encore largement hiérarchisé qui est celui des genres théâtraux, ces tendances équivalent à un jugement de valeur et à une prise de position sociale, souvent amplifiés et radicalisés ensuite par l'image que l'histoire littéraire a voulu en retenir. Rappelons cependant que, surtout dans la première moitié du siècle, le système des genres est encore porteur d'un double héritage, que la période de liberté du tournant du siècle a fait évoluer sans l'ébranler totalement : d'un côté celui des poétiques

---

dramatiques parisiennes dans l'espace public au XIXe siècle (1789–1918), thèse d'Arts de la scène sous la direction de Bérénice Hamidi-Kim, Université Lyon 2, 2 vol., 2020 [déposée sur HAL https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03427286] et de la même Julie Rossello-Rochet, « Retour sur l'élaboration d'un répertoire de pièces d'autrices dramatiques françaises notoires du XIXe siècle : dessin d'une généalogie d'ancêtres de même corporation », *Horizons/Théâtre*, 10–11 | 2017, p. 220–239 [URL : http://journals.openedition.org/ht/567]

7 Marie-Ève Thérenty, *Femmes de presse, femmes de lettres. De Delphine de Girardin à Florence Aubenas*, Paris, CNRS Éditions, 2019, p. 11.

8 Selon les statistiques établies par Alison Finch, les pièces en un acte représentent 38.5 % de la production des autrices dans le premier tiers du siècle, 62 % dans le deuxième tiers et 76 % dans le troisième tiers. (Alison Finch, *Women's Writing in Nineteenth-Century France*, éd. cit., p. 64 et 279).

classiques, avec son besoin de classer et d'ordonner les genres[9], de l'autre l'organisation institutionnelle des théâtres selon le système des privilèges, instrument de contrôle social et politique formellement fondé sur la distinction générique des répertoires, encore en vigueur de 1806 à 1864 avec peu de concessions et d'ajustements. Ce cadre exerce son influence sur les conventions théâtrales d'une bonne partie du siècle, ne se laissant éroder qu'avec lenteur et par à-coups[10]. Trop souvent on constate donc encore tout au long du xixe siècle une perception genrée des genres littéraires : aux hommes les genres « nobles » et sérieux, en cinq actes, et « les sujets politiques, historiques, héroïques ; aux femmes l'amour, la grâce des conversations, la délicate peinture du quotidien[11]. »

Surtout cette écriture féminine s'inscrit dans des régimes de sociabilité : les femmes critiques d'art commentent les pièces les plus en vue et les salons d'art officiels ; les autrices sont souvent des salonnières, douées d'un certain statut d'autorité mondaine et pouvant présenter

---

9 Un classement hiérarchique des genres est encore largement présent pendant la première moitié du siècle dans les traités de poétique comme dans les collections anthologiques. Ainsi, par exemple, le *Précis de dramatique* d'Emmanuel Louis Nicolas Viollet-le-Duc (1ère éd. Paris, bureau de l'« Encyclopédie portative », 1830, 2e éd. : Paris, Mairet et Fournier, 1842) traite « De la composition particulière à chaque espèce de drame » (ch. iii) selon un ordre traditionnel et qu'on peut considérer « décroissant » de la tragédie à la pantomime ou mimodrame. De même la monumentale anthologie en presque 200 volumes, *Répertoire général du théâtre français*, *Suite du répertoire du Théâtre français* et *Fin du répertoire du Théâtre français*, sous la direction de Pierre-Marie-Michel Lepeintre-Desroches (1813–1824) s'organise selon l'ordre suivant, encore une fois témoin d'une hiérarchisation esthétique : Tragédies, Comédies en vers, Comédies en prose, Drames, Opéras-comiques en prose, Vaudevilles, Proverbes. Ces classements tendent à ignorer les « genres bâtards » (Bourdin) issus de la période révolutionnaire.

10 Témoin le constat vertigineux de Florence Naugrette à propos des innovations apportées par le drame romantique, dont les conséquences ne seraient pleinement intégrées dans l'esthétique théâtrale que… au xxe siècle : « après lui [le drame romantique], la hiérarchie des genres est sérieusement ébranlée, et les grands dramaturges du xxe siècle de Claudel à Koltès […] adoptent définitivement la formule du mélange des registres et de l'harmonie des contraires dans le grotesque et le sublime » (Florence Naugrette, *Le théâtre romantique*, Paris, Seuil, 2001, p. 15). Voir aussi : Florence Naugrette, « Le mélange des genres dans le théâtre romantique français : une dramaturgie du désordre historique », *Revue internationale de philosophie*, vol. 255, n° 1, 2011, p. 27–41.

11 Aurore Evain, Perry Gethner, Henriette Goldwin, « Introduction », in *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. I, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 11.

leurs œuvres à un cercle choisi d'habitués sous forme de lecture ou de représentations de société, comme Sophie Gay ou Delphine de Girardin, la duchesse d'Abrantès ou Marie de Solms, née Bonaparte-Wyse. La pratique du théâtre de société sous tous ses aspects connaît du reste une très forte participation féminine, car bon nombre de rôles interdits ou fort difficiles d'accès pour les femmes sur les scènes publiques deviennent possibles et socialement acceptés tant qu'ils restent confinés dans la sphère privée, où ils peuvent être assimilés à des arts d'agrément de bonne compagnie. De telles considérations valent aussi pour la musique, « bagage indispensable à la jeune fille bien élevée de la bourgeoisie en expansion[12] », qui offre pourtant fort peu de possibilités concrètes de professionnalisation au-delà des profils de cantatrice ou de professeure de piano. Les instrumentistes se produisant en public restent fort rares, soumises par préjugé à un choix d'instruments limité (piano, harpe, cordes), et plus rares encore les compositrices, sans parler des cheffes d'orchestre, musicologues ou critiques musicales[13]. L'espace d'expression où les femmes arrivent à se tailler une place est donc celui de la famille et de l'éducation[14], ou celui de la mondanité et du divertissement, sans pourtant s'insérer pleinement dans une société à la dimension spectaculaire exacerbée et envahissante.

Le grand nombre de capricieuses, pour reprendre le mot d'Henry Becque, qui déferlent sur la scène littéraire, engage des questions de légitimité et de conscience de soi, au premier chef chez les femmes de l'époque elles-mêmes, dont certaines tendraient à souhaiter l'anonymat, préférable à l'exposition tapageuse, à l'instar de la sœur de Balzac :

> Les écrits de femme, qui pleuvent comme grêle de notre temps, me rendent confuse de ma qualité de femme. C'est d'une médiocrité à dégoûter de

---

12 Florence Launay, *Les Compositrices en France au* XIX*e siècle*, Paris, Fayard, 2006, p. 14.

13 Cf. *Ibid.* : « l'enseignement intensif du piano a permis l'apparition de pédagogues et de pianistes professionnelles ; l'on commence à compter quelques instrumentistes à cordes, qui jouent occasionnellement à l'orchestre, où la harpiste s'impose peu à peu ; quelques femmes se retrouvent, ponctuellement, en position de chef d'orchestre ; une femme est pour la première fois, en 1861, lauréate d'une classe d'écriture musicale au Conservatoire de Paris, et sera suivie d'une poignée de consœurs ». Sur les préjugés liés à l'accès des femmes au monde musical en général, et à la pratique de certains instruments en particulier, voir Mélanie Traversier et Alban Ramaut (dir.), *La Musique a-t-elle un genre ?*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.

14 Le théâtre d'éducation est depuis le XVIIe siècle un genre éminemment féminin, tradition qui se poursuit au XIXe siècle avec quelques grands noms, de Mme de Genlis à la comtesse de Ségur, et une foule de *minores*.

> l'espèce, et plus que jamais je trouve que la réputation de femme auteur n'est point désirable, car elle donne un brevet d'incapacité bien plus souvent que d'éternité ! Même dans ce cas, cette réputation n'est bonne que dans le passé. De notre vivant, elle nous isole de notre sphère, de nos affections, de notre genre ; nous devenons ni homme ni femme. Que pensez-vous de tout ceci ? Notre mission est si belle ailleurs[15] !

Sophie de Bawr, autrice reconnue qui vit de sa plume et qui vante un répertoire de quatorze pièces représentées à la Comédie-Française et sur d'autres scènes importantes, est du même avis. Forte de son expérience qu'elle décrit comme éprouvante, elle en arrive à « conseiller aux femmes de ne point écrire pour le théâtre » car « c'est là surtout, que pour veiller soi-même à ses intérêts, on a besoin de tenue, de courage et de persévérance ; qu'il faut savoir supporter, sans en tourmenter sa vie, la multitude d'entraves, les mille petites contrariétés qui se renouvellent sans cesse, en un mot qu'il faut être homme[16]. » À savoir : courir les bureaux, rechercher des appuis, traiter avec les directeurs et les comités de lecture, partager une forme de camaraderie avec les comédiens, les journalistes et les critiques, pouvoir au besoin organiser ou déjouer une claque.

S'ajoute à cela que la célébrité s'acquiert ou se conforte par délégation ou écho, ce phénomène que le XIXe siècle, avant l'entrée en jeu du *star system* dans les arts du spectacle, nomme « la réputation »[17]. Les femmes de spectacle du XIXe siècle demeurées célèbres sont majoritairement des actrices, des cantatrices et quelques danseuses, dont l'exposition scénique a été largement relayée par une exposition médiatique et littéraire. Théophile Gautier écrit sur les sœurs Grisi, Alfred de Musset sur Rachel et sur la Malibran, George Sand sur Pauline Viardot, Victor Hugo et Victorien Sardou sur Sarah Bernhardt, nombre de comédiennes sont aussi des personnages de roman ou font des apparitions peu factuelles et plutôt fantasmées dans les journaux intimes, la correspondance de romanciers

15 Laure Surville de Balzac, Lettre du 6 juin 1834, dans *Lettres à une amie de province* (1831–1837), Paris, Plon, 1932, p. 141–142, cité par Christine Planté, *La petite sœur de Balzac*, éd. cit., p. 12.

16 Alexandrine-Sophie de Bawr, *Mes souvenirs*, Paris, Passard, 1853, p. 255.

17 Sur le *star system,* voir Florence Filippi, Sophie Marchand, Sara Harvey (dir.), *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2017. Sur l'émergence des stars féminines au XIXe siècle voir Catherine Authier, « La naissance de la star féminine sous le Second Empire », in Jean-Claude Yon (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.

ou d'artistes masculins[18]. Les portraits ainsi constitués cristallisent, enferment : si nombre de femmes (par curiosité intellectuelle ou par contrainte économique, c'est là l'un des éléments majeurs à considérer dans les trajectoires des métiers du spectacle) travaillent dans différents domaines, force est de constater que la notoriété n'atteint pas tous les champs de la même façon. Christine Planté constate en ouverture de l'édition de l'œuvre critique de George Sand qu'il s'agit d'« une part importante et méconnue de l'œuvre[19] », éclipsée par la popularité des romans et par l'image très médiatisée de la dame de Nohant qui a effacé également dans la mémoire collective celle de l'animatrice du théâtre de Nohant. Louise Michel est davantage connue pour son engagement lors de la Commune que pour ses fictions ; et on se souvient de Pauline Viardot principalement comme cantatrice, voire comme icône d'un certain éthos d'artiste et modèle de personnages de fiction comme la Consuelo de Sand, oubliant qu'elle fut aussi compositrice d'une importante œuvre vocale et instrumentale. Si la valorisation de l'œuvre romanesque par rapport à la production théâtrale relève plutôt des choix et des tendances de la critique contemporaine et concerne aussi bien les hommes que les femmes, force est de constater qu'une survalorisation des éléments biographiques et des aspects performatifs d'une carrière au détriment des corpus d'œuvres et des réflexions théoriques touche davantage les artistes femmes que leurs collègues masculins. Pour entrer dans les catégories sérieuses de l'histoire culturelle, les œuvres et les carrières exigent sans doute une cohérence constituée *a posteriori*. Celle-ci, toutefois, en occultant certains aspects de l'activité au profit d'une autre, ne fait pas que trahir les carrières des protagonistes. Elle contribue aussi à une lecture erronée des métiers du spectacle au XIXe siècle, moins singularisés qu'aujourd'hui : les directeurs de salle sont parfois des acteurs, les poètes peuvent être des journalistes, les dramaturges s'impliquer dans la création scénique de leurs œuvres, les salonnières pratiquer le théâtre et écrire des pièces. De ce fait, le panorama des fonctions dans l'industrie du spectacle est marqué par la diversité et par la superposition, ce qu'éclipse souvent la représentation des « monstres sacrés » du théâtre qui ne furent, croit-on, « que » metteur

---

18 Voir à ce propos Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles : figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2002 et Yannick Hoffert et Lucie Kempf (éd.), *Actrices mythiques. Mythe de l'actrice sur les scènes occidentales (1870–1019)*, Nancy, PUN, 2020.

19 Christine Planté, « Introduction » à *George Sand critique, 1833–1876*, Tusson, Du Lérot éditeur, 2006, p. I.

en scène ou actrice. Or au féminin cette diversité souvent contrainte pour des raisons économiques peut passer pour dispersion, légèreté et pour tout dire amateurisme, alors qu'elle mériterait d'être considérée en termes de stratégies de carrière et d'adéquation aux circonstances matérielles de travail.

C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de privilégier dans ce volume les pratiques qui ne sont ni les plus spectaculaires ni les plus fantasmées, en nous intéressant aux femmes de spectacle n'ayant pas été principalement des actrices ou des femmes de scène. Ainsi nous allons enfin focaliser l'attention principalement sur des femmes qui ont travaillé dans l'industrie du spectacle, sans pour autant être très exposées médiatiquement. Dans une perspective pluridisciplinaire et internationale, nous abordons les métiers du spectacle à travers une approche qui conjugue aux enjeux de genre des enjeux culturels, historiques et socio-économiques liés à l'appropriation féminine de rôles perçus comme exclusivement masculins. Le lecteur y trouvera des études de cas concrets qui, sans prétendre à l'exhaustivité ni à la constitution d'un répertoire encyclopédique de femmes de spectacle, dressent un panorama significatif des opportunités saisies par les femmes d'exercer des métiers entrepreneuriaux (directrices de salles, directrices de cirque, organisatrices de tournées), des métiers de diffusion (journalistes, traductrices, essayistes) ou des métiers de terrain (dramaturges, compositrices, enseignantes). L'objectif est de cerner, à travers ces cas exemplaires, les lieux et les espaces d'expression possibles pour ces femmes, les préjugés et les normes socio-culturelles implicites auxquelles elles se heurtent, les contraintes matérielles avérées auxquelles elles sont confrontées et les stratégies de contournement, d'assimilation et de dépassement qu'elles adoptent.

En effet, s'il n'est pas facile pour une femme au XIXe siècle d'exercer des métiers du spectacle qui ne soient pas la danse, le chant ou la comédie, c'est que leurs pratiques, quand elles existent, ne sont pas orientées vers la professionnalisation. D'abord elles ne font pas l'objet d'une formation : les emplois liés à l'artisanat comme la construction de décors ne sont pas très encadrés, reconnaissons-le, même pour les hommes. On y vient parce qu'on est charpentier ou peintre, il n'y a pas d'écoles spécifiques au monde du spectacle dans ces domaines. Dans le domaine plus savant et artistique de la peinture, rappelons que l'École des Beaux-Arts n'a été accessible aux femmes qu'en 1896. Dans le domaine plus artisanal, ceux qui ont une formation dans ces métiers manuels et réputés pénibles (maniement et transport des matériaux notamment) sont des hommes, exerçant qui

plus est de façon ponctuelle auprès d'un théâtre, sur commande, pour un spectacle, sans assurance de faire partie des lieux. Les travailleuses de sexe féminin sont plutôt employées comme habilleuses, ou dans le service de nettoyage[20]. La question de l'accès au métier et de la formation est cependant déterminante pour tous les métiers liés à la direction d'une troupe, à l'organisation de tournées ou à la gestion de salles de spectacle : l'éducation des femmes est peu ouverte au champ juridique ou comptable par exemple. En 1880 la loi Camille Sée insère dans le programme d'enseignement destiné aux filles de l'économie domestique et un peu de droit[21]. Mais la plupart des femmes qui travaillent dans le champ du spectacle sont, comme les hommes, des « enfants de la balle », qui n'ont guère eu accès à l'éducation : les carrières masculines se forgent sur le terrain, débutent souvent plus jeunes, se forment au sein d'une troupe, sont « intentionnelles », quand les emplois féminins arrivent par délégation, héritage, ou obligation.

En effet, ces emplois, qui ne sont pas toujours des métiers, sont invisibilisés et peu reconnus. Une femme qui participe à la comptabilité d'un théâtre n'est pas un comptable, c'est souvent l'épouse d'un membre de la troupe chargé de la comptabilité, et qui lui vient en aide. En ce sens le monde du spectacle n'est pas très différent du monde de l'artisanat : les femmes qui travaillent au sein de leur famille dans un commerce de bouche ne sont pas davantage reconnues juridiquement que celles qui, faisant partie d'une troupe ou d'une famille d'artistes, aident à la gestion ou à l'organisation des spectacles. Y sont-elles présentes qu'elles ne conscientisent pas leur présence et se disent avant tout épouse, veuve ou mère d'organisateur de tournées, prétendant ainsi temporaire ou contingente une tâche qui peut durer plusieurs années et même se spécialiser, c'est-à-dire en quelque sorte se professionnaliser sans salaire ni emploi. Du reste, les métiers du spectacle vivant à cette époque sont poreux : la direction de théâtre, par exemple, « réunit des fonctions et des responsabilités diverses » qui peuvent relever du « gérant de théâtre », propriétaire ou gestionnaire, du « producteur »,

---

20 Des relevés précis ont été établis pour les théâtres londoniens du XIXe siècle par Tracy C. Davis, « Laborers of the Nineteenth-Century Theater: The Economies of Gender and Industrial Organization », in *Journal of British Studies*, janv. 1994, vol. 33, n° 1, p. 32–53. Une étude de ce genre resterait à mener, à notre connaissance, pour les scènes françaises, mais donnerait vraisemblablement des résultats similaires.

21 Voir à ce propos : Françoise Mayeur, *L'éducation des filles au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1979.

responsable du projet artistique, du « directeur de troupe » enfin, voire du metteur en scène[22]. Il peut donc y avoir diverses interventions de la production, de la création à la diffusion ou à l'accueil de spectacles créés par d'autres, tout particulièrement dans les petites structures régionales. « Le métier de directeur de troupe dans les bourgs de province, qu'il s'agisse de troupes ambulantes ou de troupes sédentaires dans des petits théâtres, recouvrait donc un champ de compétences élargi qui était de fait celui d'entrepreneur de spectacle avant la lettre. Le directeur était d'abord et avant tout un organisateur, mais aussi un chef d'entreprise (qui engageait des capitaux et utilisait une main-d'œuvre salariée en vue d'une production spectaculaire et déterminée[23]). »

Signalons enfin la présence de lourds préjugés moraux et sociaux qui, avant de constituer le « plafond de verre » dont on parle de nos jours, sont au, XIXe siècle, très concrets, sous la forme d'interdits fixés par la jurisprudence. Premier entre tous, l'article 5 de l'ordonnance royale du 8 décembre 1824, qui défend de confier à des femmes la direction de troupes théâtrales. Cette interdiction, que les juristes commentent encore trente ans plus tard, « est fondée sur des raisons de convenance ; elle a pour but de préserver la discipline des troupes de tous les dangers qu'elle pourrait courir dans la main des femmes[24] ». Elle n'est abrogée qu'en 1864 par le décret impérial du 6 janvier relatif à la liberté des théâtres. Pour les autres formes de contrats autorisés, et même après la libéralisation des théâtres, toute femme mariée reste soumise à la tutelle de son époux, car il est établi qu'elle « ne peut contracter un engagement dramatique sans l'autorisation de son mari, alors même qu'elle aurait déjà reçu son consentement pour un premier engagement[25] ».

Cette invisibilité et cette contrainte à n'exister qu'à la marge invitent donc à interroger la façon dont se joue au féminin l'adaptation à un milieu socio-professionnel masculin : on y trouve des marques de défi

22 Hélène Boisbeau, « Évolution des contours sociologiques et juridiques de la profession (1789–1992) », in Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.), *Directeurs de théâtre XIXe–XXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 13.

23 Christine Carrère-Saucède, « La direction de troupe de province au XIXe siècle : une fonction polymorphe », in *ibid.*, p. 41.

24 Adolphe Lacan et Charles Paulmier, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, Paris, Durand, 1853, t. I, p. 72.

25 Charles Le Senne, *Code du théâtre : lois, règlements, jurisprudence, usages*, Paris, Tresse, 1882, p. 191.

des préjugés, et même de contournement des contraintes juridiques, lorsqu'une Céleste Mogador[26] (1863–1864), une Virginie Déjazet[27] (de 1859 à 1870), ou une Sarah Bernhardt[28] (de 1893 à 1899) s'avisent d'acquérir et de diriger une salle de spectacle, non sans jeu sur l'image de soi (Déjazet et Bernhardt, comme plus tard Réjane, donnent leurs noms à leurs théâtres), le goût de l'éclat entrant dans un mécanisme très maîtrisé de scandale programmé et de vedettariat. Il n'y a d'ailleurs pas toujours le choix et "capitaliser" sur son nom, pour une actrice acquérant un théâtre, entre dans une stratégie publicitaire et financière assumée. On y trouve aussi du mimétisme et un certain conformisme pourtant : les femmes directrices de salles n'ont pas eu des comportements différents de ceux des hommes de leur époque vis-à-vis de leurs employés ou de la

26 Céleste Mogador, veuve de Lionel de Chabrillan, devient en janvier 1862 propriétaire des Folies-Marigny, auparavant Théâtre des Bouffes-Parisiens. Comme à cette époque les femmes ne pouvaient pas obtenir de privilège, elle en confie d'abord la direction à Eugène Audrey-Deshorties, ancien rédacteur en chef du *Corsaire*, « un homme de paille qui remplirait pour elle les conditions imposées par les règlements », mais à qui elle imposait « de ne faire ni engagement d'acteurs, ni réception de pièces, ni dépenses d'aucune sorte sans autorisation signée d'elle » (P. L. de Pierrefitte, *Histoire du théâtre des Folies Marigny (1848–1893)*, Paris, Tresse et Stock, 1893, p. 12). Elle le congédie pour assumer elle-même la direction du théâtre de 1863 à 1864, quand elle est obligée de revendre l'établissement ayant fait faillite. Un anonyme journaliste de la *Gazette anecdotique* (n° 16, 31 août 1881) prétend « qu'elle eut le tort de trop jouer ses pièces, ce qui tua son théâtre du coup » (p. 112). Sur Céleste Mogador voir Sébastien Samori, *La courtisanerie au travers des trajectoires d'Elisabeth Céleste Vénard, comtesse de Chabrillan, surnommée la Mogador, 1824–1909*, Mémoire de master en histoire contemporaine, sous la direction de Stéphanie Sauget, Université de Tours, soutenu le 26 juin 2019.

27 Virginie Déjazet fait l'acquisition des Folies-Nouvelles, à Paris, boulevard du Temple, qu'elle nomme Folies-Déjazet afin d'y jouer principalement des pièces de Victorien Sardou. Les nombreux démêlés, ponctués de démissions et de résiliations de contrats, qui animèrent sa vie d'actrice ne sont peut-être pas étrangers au désir d'avoir sa propre salle. Reste que la direction en est confiée à son fils Eugène.

28 Sarah Bernhardt a dirigé deux salles de spectacle parisiennes. En 1898, elle obtient un bail de la ville de Paris pour une salle à laquelle elle donne son nom (ancien Théâtre Lyrique, ancien Théâtre des Nations, devenu Sarah Bernhardt et aujourd'hui Théâtre de la ville-Sarah-Bernhardt) jusqu'à sa mort en 1923. Elle prend également la direction du théâtre de la Renaissance de 1893 à 1899 notoirement pour pouvoir choisir les rôles qu'elle joue : elle participe à tous les spectacles majeurs représentés durant son temps de direction (dans *Gismonda* de Victorien Sardou, dans *La Princesse lointaine* et *La Samaritaine* d'Edmond Rostand, dans *La Ville morte* de D'Annunzio ou encore dans *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset). Il ne s'agit donc pas à proprement parler d'exercer les fonctions de directrice de salle mais d'habilement conforter la promotion de sa carrière d'actrice un peu sur le déclin.

censure. Elles ont souvent subordonné leurs fonctions à leurs intérêts en tant qu'actrices : Sarah Bernhardt n'a jamais fait débuter une jeune actrice et a majoritairement utilisé les salles dont elle a eu la direction pour y voir représenter des créations ou des reprises dont elle tenait le rôle-titre. Quand Barbey d'Aurevilly écrit que « la direction Céleste Mogador n'a pas, le temps qu'elle a duré, été plus mauvaise que les autres directions de théâtre », il faut plutôt l'entendre comme une critique cynique de tous les directeurs des deux sexes que comme un éloge des directrices qui, poursuit-il, n'auraient pas montré, si on les avait davantage admises à ces places, « plus d'incapacité radicale, d'ineptie naturelle, de petites passions, de vanité[29] » que leurs homologues masculins. Qu'on soit homme ou femme au demeurant, diriger une salle de spectacle au XIXe siècle, c'est s'inscrire dans un maillage de clientélisme et d'autonomie, qui touche également les façons d'envisager la programmation des spectacles et leur promotion. C'est, souvent, se faire un nom et une image, promouvoir ses amis, préférer ses proches, convaincre les journalistes, bref tenir un rôle.

À ce titre, à l'instar de la question posée il y a déjà longtemps par Fritz Nies sur certains genres non-fictionnels considérés comme féminins, parmi lesquels l'épistolaire[30] ou le traité d'éducation, on peut se demander quels registres sont perçus au XIXe siècle comme appropriés à l'expression des femmes. De toute évidence, quand on songe aux genres à la mode et notamment à ceux qui peuvent choquer les bienséances, comme certain comique « osé » de vaudeville, ou toucher à des sujets politiques et sociaux, on constate que ceux dont les noms sont entrés dans l'histoire littéraire, qu'ils soient auteurs, comédiens ou directeurs de salles, sont des hommes. « Les femmes n'ont pas accédé à toutes les catégories esthétiques », souligne l'historienne des sensibilités Sabine Melchior-Bonnet : par exemple « certains registres leur furent étrangers, tout spécialement celui de la comédie, de la transgression burlesque, de la caricature, de la scatologie, du rire blasphématoire[31] ». Ou plutôt, tous les registres ne leur ont pas été accordés facilement ou de bonne grâce. Ainsi la mordante satire de *L'École des journalistes* de Delphine de Girardin est interdite par la censure, malgré l'approbation du comité de la Comédie-Française, et quand la même autrice s'avise d'écrire une tragédie, *Judith*

29 Barbey d'Aurevilly *Le Théâtre contemporain*, vol. I, Paris, Quantin, 1888, p. 16.

30 Fritz Nies, à propos de l'épistolaire, « Un genre féminin ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, 1978, n° 6, p. 994–1003.

31 Sabine Melchior-Bonnet, *Le Rire des femmes*, Paris, PUF, 2021, p. 10.

(1843), Jules Janin se récrie que « les femmes intelligentes » devraient « laisser à l'esprit de l'homme [...] l'œuvre suprême » qu'est la tragédie, genre qui « cite à son tribunal les plus importants débats du monde[32] ». En somme, une significative partie de l'opinion publique n'accorderait aux femmes que le droit à une sorte de genre mitoyen et inoffensif, passablement frivole, qui n'aurait du registre comique que la légèreté et le manque de profondeur tragique, mais sans le pouvoir subversif et provocateur de la satire ou de la farce. « Une femme qui vit dans le monde ne doit pas écrire, puisqu'on ne lui permet de publier un livre qu'autant qu'il est parfaitement insignifiant[33] » lance par provocation Delphine de Girardin. Conscientes de devoir négocier avec les attentes biaisées du public et de la société, les femmes artistes finissent souvent par s'autocensurer, ou par adopter des postures plus aisément recevables comme « féminines ». Preuve en est, entre autres, que George Sand, qui pourtant ne craint pas de se mesurer au drame social, ne présente sur les scènes publiques que des comédies sérieuses et moralisantes adaptées au répertoire du Gymnase, réservant pour le public particulier de son théâtre de société la *vis comica* de la parodie ou de la farce[34]. Cette façon de surjouer les stéréotypes de genre et les qualités supposément féminines peut également faire partie d'une stratégie engageant autant une image de soi en tant qu'auteur qu'une rhétorique efficace. Ainsi par exemple, Mme Séverine, journaliste qui reprend la direction du journal *Le Cri du peuple* après la mort de Jules Vallès (avant d'en être évincée par un conflit avec Jules Guesde), militante féministe, adopte souvent un registre lyrique peignant à grands effets mélodramatiques la misère des enfants ou la détresse des travailleurs pauvres dans l'objectif d'être entendue par le biais de cette « sensibilité féminine ».

> Les « pleurnicheuses » par exemple dans la lignée d'une Séverine qui initie cette représentation de la journaliste sur le terrain, se servent de la mise en scène de leur chagrin et de leurs larmes pour témoigner de l'insoutenabilité

32 Jules Janin, *Rachel et la tragédie*, Paris, Amyot, 1859, p. 336–337. Le « prince des critiques » verse dans le mélodramatique : « Non ! non ! les jeunes femmes n'ont pas le droit de se mêler à ces événements sanglants ; elles n'ont pas le droit de se faire les juges de ces débats, et de se poser échevelées au milieu de ces tempêtes » (*Ibid.*)

33 Delphine de Girardin, *La Canne de M. de Balzac*, « Préface », Paris, Dumont, 1836, p. VIII.

34 Voir Olivier Bara et François Kerlouégan (dir.), *George Sand comique*, Grenoble, UGA Éditions, 2020, et notamment Valentina Ponzetto, « Raisonneuse ou comique ? Rire au théâtre avec George Sand, à Nohant et à Paris », p. 193–208.

de certaines misères. Il n'est pas dit que toutes les femmes qui affichent ainsi leurs larmes sur le terrain aient pleuré, il n'est pas sûr non plus que d'autres qui montrent dans leurs écritures un stoïcisme, voire une certaine insensibilité, n'aient pas chaviré en reportage – la même remarque vaut évidemment pour les hommes[35].

Aussi les enjeux liés à l'affirmation et à l'image de soi, au mimétisme, à la censure et à l'autocensure sont-ils majeurs dans la réflexion qui nous intéresse ici. Les femmes qui occupent des fonctions d'organisation, de critique, de diffusion, des registres que l'on considérera comme liés à une forme d'autorité (qui n'est pas toujours un pouvoir de décision, tant s'en faut) composent avec les stéréotypes de la féminité, avec les confrères et les adversaires masculins, et construisent leur travail, et parfois leur carrière, dans un environnement de représentation, plus que de faits, qu'elles savent hostile. Dès qu'une femme écrit, prétend Frédéric Soulié dans *Physiologie du bas-bleu*, on ne parle plus d'elle qu'au masculin et qu'en termes désobligeants : « il faut absolument dire d'elle : il est malpropre, il est prétentieux, il est malfaisant, il est une peste[36]. »

De fait, une femme qui participe alors à l'industrie du spectacle peut y être impliquée de façon temporaire, variable, dans une démarche qui est « selon les circonstances, sa première espérance ou sa dernière ressource[37]. » Elle remplace un homme de sa famille, défaillant ou malade, elle assure la direction après le décès d'un père ou d'un époux, comme ont pu le faire aussi les héritières de maisons de vin ou tout particulièrement de champagne[38]. Les femmes entrepreneuses[39] existent, ce sont les voies d'accès à l'industrie, au commerce ou à la direction d'une entreprise qui diffèrent de celles empruntées par les hommes. Elles défendent une famille, un nom, un collectif, autant qu'elles assurent leur propre subsistance. Les femmes qui participent à la gestion d'une tournée, d'une salle ou d'un spectacle le doivent souvent à leur situation au sein d'une famille, qui leur vaut un emploi temporaire par délégation, mais n'empêche pas l'utilisation

35 Marie-Ève Thérenty, *Femmes de presse, femmes de lettres. De Delphine de Girardin à Florence Aubenas*, éd. cit., p. 19.

36 Frédéric Soulié, *Physiologie du bas-bleu*, Paris, Aubert et Lavigne, 1841, p. 6.

37 Frédéric Soulié, *ibid.*, p. 13.

38 Voir à ce propos https://gallica.bnf.fr/blog/10032021/les-patronnes-dans-le-champa gne ?mode=desktop, mis en ligne le 10 mars 2021.

39 Voir Béatrice Craig, *Les femmes et le monde des affaires depuis 1500*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2019.

avisée de ces opportunités. Dans une industrie du spectacle aux métiers précaires et concurrentiels, les femmes font usage de stratégies qui ont trait au mécénat, au clientélisme et plus généralement à l'usage conscient d'une image de soi ; les emplois du spectacle sont affaire d'opportunité – pour tous, mais particulièrement pour les femmes. La liberté de commerce et d'industrie proclamée par la France de plus en plus libérale, au sens économique du terme, de Napoléon 1er à la IIIe République, ne signifie pas pour autant une libéralité à l'égard des entrepreneuses. La réduction du nombre de théâtres à Paris, le système des privilèges, dont bénéficia l'unique Montansier, une presse massivement masculine, des spectacles qui sont des prises de risques considérables à une époque où les femmes sont financièrement d'éternelles mineures forment autant d'obstacles à leur travail. Aussi sont-elles d'origines diverses et d'aspirations différentes, formant un panorama qui ne peut en aucun cas être considéré comme homogène. Veuves ou divorcées, épouses d'hommes qui les aident à entrer dans un métier, aristocrates dilettantes et mondaines, qui pensent cultiver le bel esprit des salons du XVIIIe siècle, elles ne peuvent parfois pas même être comparées sans imposture sociologique : les métiers du spectacle attirent une classe fortunée éprise de divertissements, aussi est-il des épouses d'hommes fortunés qui écrivent ou montent des spectacles chez elles sans nécessité d'en dégager un bénéfice mais aussi des femmes modestes qui ont besoin de l'industrie du spectacle pour subsister. Pour ce qui est de la femme qui écrit, un stéréotype veut qu'elle soit une femme savante inapte au mariage, un bas-bleu selon l'expression du XIXe siècle, impropre à la vie domestique[40]. « Si un artiste peut rendre sa femme heureuse, il est presque impossible qu'une femme auteur, qu'une femme artiste rende heureux son époux[41]. » Il est donc déconseillé de souhaiter se marier et être entrepreneuse, mais une veuve ou une épouse aidant son mari sont acceptables. Dans l'industrie du spectacle, comme dans d'autres commerces (textile, vin, livre par exemple), les femmes participent en famille ou en couple à l'équilibre économique de l'entreprise et en défendent les intérêts. Aussi les femmes qui organisent des tournées ou gèrent les dépenses d'une entreprise circassienne sont souvent des ménagères en famille. Dans de petites structures, il n'est pas rare que

40 Voir à ce propos le chapitre « Les bas-bleus contre la famille », in Christine Planté, *La petite sœur de Balzac*, éd. cit., p. 44–50.

41 Sophie Ulliac Trémadeure, *Émilie ou la Jeune Fille auteur*, Paris, Didier, 1837, p. 185, cité par Christine Planté, *La petite sœur de Balzac*, éd. cit., p. 48.

l'une des femmes de la famille ou de la troupe se charge d'une part de la comptabilité ou de la programmation des représentations.

Il ne s'agit pas de gommer toutes ces disparités pour les essentialiser en une seule femme de spectacle mais d'admettre que ces trajectoires féminines peuvent avoir en commun des postures, des stratégies, des représentations de soi, sans avoir de façons de travailler semblables – et sans jamais se rencontrer. La réflexion de Christine Planté sur la femme auteur vaut aussi pour la femme directrice de salle, enseignante de conservatoire ou journaliste, à ceci près qu'elles sont moins nombreuses.

> Autant le dire d'emblée : *la* femme auteur… n'existe pas, du moins comme *réalité* historique. Il y a *des* femmes qui écrivent, des livres bons ou mauvais, qu'elles publient ou ne publient pas. Elles sont aristocrates, ouvrières ou bourgeoises, jeunes ou vieilles, mariées ou célibataires, habitent Paris ou la province : leurs situations et leurs œuvres, comme il est aisé de l'imaginer, diffèrent considérablement de l'une à l'autre. *La* femme auteur est un *type*, un personnage dans lequel s'investissent les idéologies et les fantasmes du XIXe siècle qui l'a inventé[42].

Moins exposée que la « femme auteur », la femme entrepreneuse de spectacle ne doit pas moins composer avec les aléas de la vie familiale et professionnelle, le maintien de réseaux et de modes de production et de diffusion des spectacles sur lesquels elle n'a, pas plus que ses collègues masculins, presque aucune prise, avec, enfin, une situation subalterne qui fait qu'elle peut enseigner mais pas participer à des jurys de concours, écrire, mais pas décider de la ligne éditoriale d'un journal.

À travers ces analyses, l'ouvrage vise à dégager des lignes de force sur la présence, la représentation et la représentativité des femmes dans la conception et la diffusion des arts de la scène.

Dans cette optique, une première partie, sous le titre « Diriger, entreprendre, organiser » envisage le travail concret de ces femmes entrepreneuses de spectacles dont l'activité se construit, pour ainsi dire, à la maison ou en famille. En effet, l'étude de l'implication des femmes dans la direction de salles et l'organisation de spectacles révèle une forte incidence du circonstanciel : comme pour d'autres espaces du travail au féminin, le fait de diriger une salle est souvent lié à un veuvage, à la vacance brutale d'un poste, et de ce fait mobilise des stéréotypes liés au féminin (sens de l'entraide, de la solidarité, quand ce n'est pas du

---

42 Christine Planté, *La petite sœur de Balzac*, éd. cit., p. 15.

sacrifice) articulés à des réalités économiques fortes (crainte objective de la paupérisation, perte de ressources, nécessité de nourrir une famille). Si une salle, une troupe, un cirque sont des affaires de famille, elles autorisent autant qu'elles entravent la conscience de soi des femmes : l'autorisation de prendre en main une entreprise en difficulté en l'absence du directeur fils ou époux constitue certes une opportunité mais aussi une charge mentale et réelle. Comment les femmes s'arrangent-elles de ces circonstances ? Telle est la première approche que nous proposons.

La seconde étape de la réflexion, sous le titre « Écrire, juger, commenter » envisage les processus d'assimilation et d'émancipation de la parole féminine dans l'industrie du spectacle : comment se dire autrice ou compositrice, assumer une auctorialité, démontrer une autorité par la prise de décision, l'exercice du jugement, le choix (d'une pièce, d'un décor, d'un lieu de tournée, d'un acteur) ? Quand des hommes prennent des noms d'emprunt assimilés au féminin (la dame de l'orchestre par exemple) pour publier leurs critiques théâtrales et leur donner un « ton », un registre très connoté, quel espace les femmes peuvent-elles occuper, sous quel nom, avec quelles sortes de construction de la légitimité et de la représentation de soi ? On aborde dans cette étape de la réflexion les opportunités et les contraintes qu'ont les femmes dans le domaine du regard porté sur les spectacles. Dans quels registres (culture savante ou culture populaire ; théâtre et musique ; spectacles donnés sur des scènes sérieuses ou plus légères) sont-elles autorisées à participer ? Font-elles les frais d'une supposée « sensibilité féminine » les invitant à se tourner vers le théâtre d'art plutôt que vers le théâtre à grand spectacle par exemple ?

Enfin, sous le titre « Diffuser, influencer, former » on se propose d'envisager quelles formes d'influence et de postérité ont pu avoir les travaux de femmes dans l'industrie du spectacle. On souhaite considérer ici les enjeux liés à l'exemplarité, à la capacité de négociatrices, de formatrices et d'enseignantes, notamment, à contribuer à l'émergence de figures féminines de la gestion de spectacle dans l'espace social.

Première partie. Diriger, entreprendre, organiser

Être directrice de théâtre aux États-Unis au XIXe siècle : Réalisation d'un rêve américain au féminin ?

Catherine Masson
Wellesley College, États-Unis

La présence de plusieurs femmes à la tête de salles de spectacle aux États-Unis dans la seconde moitié du XIXe siècle, « mode du gouvernement en jupon[43] » envers laquelle la presse n'est pas toujours tendre, s'inscrit dans un double contexte. Environnement extérieur, tout d'abord, progressivement plus ouvert au théâtre. La colonisation des territoires amérindiens du XVIe au XVIIe siècle menée par les Britanniques, et moralement contrôlée par les idées puritaines des colons, n'avait en effet pas été, dans un premier temps, propice au développement de l'art théâtral. Mais la déclaration d'indépendance en 1776, puis l'expansion territoriale qui s'ensuit, offrent une opportunité de créations de troupes de théâtre ambulant, et même de construction de théâtres, d'abord en bois, puis en brique[44], qui viennent comme d'autres entreprises s'approprier les nouveaux espaces géographiques et sociaux ouverts à la colonisation. Contexte personnel, ensuite puisqu'au théâtre, comme ailleurs, dans l'industrie textile, dans le commerce des spiritueux par

43 Je traduis « *fashion of petticoat government* », expression utilisée par Joe Cowell, membre de l'*American Theatre*, in Jane Kathleen Curry, *Nineteenth-Century American Women Theatre Managers*, Westport, CT, Greenwood Press, 1994, p. 23.

44 De nombreux incendies de théâtre en bois amenèrent Thomas Wade West à faire construire les premiers théâtres en brique. Voir Susanne K. Sherman, « Thomas Wade West, Theatrical Impresario, 1790–1799 », in *The William and Mary Quarterly*, Vol. 9, No. 1 (Janv. 1952), p. 14 et p. 26–28.

exemple, on assiste à « l'envol des veuves[45] », à ce capitalisme familial qui amène une épouse à suppléer à l'absence ou à la défaillance d'un mari pour gérer l'entreprise familiale. Dans le monde du spectacle qui nous intéresse, ce ne sont ainsi pas moins de cinquante femmes qui dirigèrent des théâtres aux États-Unis entre 1799 et 1902[46], à une époque où la femme « faisait plutôt partie du mobilier[47] ». Ce prisme de la femme passive, inapte à la comptabilité, dénuée de vision à long terme, ne doit toutefois pas tromper : certes la plupart des fonctions occupées par des femmes, employées et rémunérées, relèvent de tâches subalternes, peu qualifiées, mais la situation est différente dans une entreprise familiale où l'engagement est rendu indispensable par le faible effectif et la vulnérabilité financière. Aussi, il apparaît à première vue remarquable que dans une Amérique coloniale, mercantile et puritaine[48], et partant, antithéâtrale[49], des femmes dirigent des établissements théâtraux ; mais cette apparente réalisation de l'*American Dream* au féminin doit beaucoup plus à la circonstance qu'à un mouvement de fond.

Une entreprise familiale

Les femmes aux États-Unis ne sont pas beaucoup mieux loties en termes de droits civiques qu'elles ne le sont en Europe et le mythe de

---

45 Jean-Marc Vittori, « Les femmes, des inventrices trop souvent oubliées », in *Les Échos*, 8 mars 2016. Disponible en ligne https://www.lesechos.fr/.

46 Vera Mowry Roberts, « Women who Managed Theatres in Nineteenth-Century America », Washington, DC, 26 avril 1992, https://www.thecollegeoffellows.org/wp-content/uploads/2015/12/RobertsVera-19th-Century-Women-Managers-1992.pdf. Allocution publiée en 1993 sous un titre remanié : « "Lady-managers" in nineteenth-century American theatre », in Ron Eagle & Tice L. Miller (éds), *The American Stage Stage: social and economic issues from the colonial periode to the present*, Cambridge et New York, CUP, 2006 (1993), p. 30–46.

47 Je traduis « *treated as chattel* », in Vera Mowry Roberts (1992), art. cit., p. 1.

48 Ainsi par exemple, accusé d'immoralité, P. T. Barnum, directeur du *Museum Theatre* de New York, se défend en 1865 en indiquant couper systématiquement tous les passages vulgaires et blasphématoires dans les pièces de Shakespeare. Voir Bruce A. McConachie, « Museum theatre and the problem of respectability for mid-century urban Americans », in Ron Eagle & Tice L. Miller (éds), *The American Stage: social and economic issues from the colonial periode to the present*, éd. cit., p. 65–80.

49 Peter A. Davis, « Puritan mercantilism and the politics of anti-theatrical legislation in colonial America », in Ron Eagle & Tice L. Miller (éds), *The American Stage*, *ibid.*, p. 18–29.

l'*American Dream* ne doit pas tromper. C'est avant tout aux hommes que l'espace ouvert post-Indépendance donne une mobilité géographique et sociale, la possibilité de monter des affaires ou de créer des entreprises. Dans ce cadre, les femmes héritent de compagnies (qu'elles soient théâtrales, ou au sens que lui donne la langue anglaise de *companies* de commerce ou d'industrie) plus qu'elles n'en créent.

> L'histoire du droit américain est émaillée de lois qui avaient pour ambition de protéger les intérêts des femmes, mais qui contribuèrent en réalité à limiter leur autonomie et leur appartenance à la communauté constitutionnelle en naturalisant leur exclusion des droits civiques [...]. Les lois sur le statut des femmes émanaient du régime juridique britannique, qui était en vigueur avant la révolution américaine et qui lui survécut longtemps. Selon la doctrine de la « couverture » (*coverture*) dans la loi commune, les femmes étaient « couvertes » par l'identité civique de leur mari [...] Les maris avaient le droit d'exercer un pouvoir arbitraire très étendu sur le corps et les biens de leur femme [...] pendant une grande partie de l'histoire américaine, ces lois ont été sous-tendues par des croyances culturelles sur la nature et les capacités des femmes et ont, à leur tour, contribué à renforcer ces stéréotypes[50].

Dotée d'un travail invisible juridiquement, « morte civile[51] », l'épouse d'un directeur de salle ou d'un acteur endosse souvent des tâches diverses à ses côtés ; est-il décédé ou défaillant, qu'il en va de la survie non seulement de la compagnie théâtrale, mais de celle de l'épouse, dénuée de tout moyen de subsistance. Ainsi par exemple Margaretta Sully West (?–1810) fut la première propriétaire et directrice de compagnie théâtrale aux États-Unis. Venue d'Europe en 1790, avec ses enfants et

50 Linda K. Kerber, « L'Histoire des femmes aux États-Unis : Une histoire des droits humains », in *Travail, genre et sociétés*, vol. 28, n° 2, 2012, p. 25–44, ici p. 25–26.

51 Daniel Boorstin in *Histoire des Américains : l'aventure coloniale, naissance d'une nation, l'expérience démocratique* http://bit bit.ly/1JTflLk indique au chapitre 29 « Par-delà le sexe », (p. 1115) : « [...] les États-Unis ont hérité dès l'époque coloniale de la "Common law" anglaise. Selon le droit coutumier britannique, la femme mariée n'a pas d'existence légale propre en dehors de son mari. L'expression de femme couverte qui vient du vieux français traduit bien ce statut de mineure. Elle n'a pas le droit de propriété, elle ne peut pas signer de contrat ni de testament ; si elle travaille, elle peut être obligée de donner tout son salaire au mari, même si c'est un ivrogne invétéré ; en un mot, c'est une "morte civile" [...] mais l'épouse n'est pas la seule à être brimée par le droit coutumier. La célibataire, elle aussi, souffre de multiples discriminations. Sans doute peut-elle jouir de ses propres biens, mais elle est imposée sans qu'elle ait le droit de voter [...] »

son mari[52], l'acteur et directeur de troupe britannique, Thomas Wade West (1745–1799), Margaretta Sully West l'assista dans son entreprise sans que son activité ne soit officiellement reconnue : en 1797, il avait six théâtres, ou en opération, ou en construction, tous à son nom, celui de son épouse n'apparaissant pas. C'est à la mort de Thomas Wade West, en 1799, qu'elle devient propriétaire de *The Virginia Company*[53] et supervise la construction du *Richmond Theatre*, achevé en 1806. Histoire de famille, la direction de théâtre passe souvent à des veuves, quelquefois à des filles, comme ce fut le cas pour Ann West Bignall (fin 1760–1805)[54]. Fille de Margaretta Sully West, Ann West Bignall était elle-même l'épouse d'un acteur, John Bignall[55], avant le départ de la famille pour l'Amérique. Bignall est le partenaire financier de son beau-père West Wade et ensemble ils créent *The Company of West and Bignall*[56]. Après la mort de John Bignall, à Charleston le 11 août 1794, Ann West Bignall assure les responsabilités dont son mari était en charge au sein de la compagnie. Rejoindre une troupe ou y être née sont les voies d'accès à la direction d'une salle, d'une troupe, conçues comme de petites entreprises familiales. Ainsi Ann Denny Drake (1797–1875) vivait avec sa mère, veuve et aubergiste, et n'avait que 16 ans quand Samuel Drake arriva avec sa troupe à Albany en 1813. Elle se joignit à la troupe de Drake avant son départ pour le Kentucky en 1814. Bien que n'ayant aucune formation théâtrale, elle montra des talents pour la scène et devint « l'étoile de l'Ouest », s'illustrant en particulier dans des rôles tragiques qui la menèrent dans diverses villes des États-Unis et en tournée au Royaume-Uni. Elle revint à l'Est et fit ses débuts à New York au *Park Theatre* le 17 avril 1820. Devenue l'épouse d'Alexander Drake, comédien et fils de Samuel Drake, en 1823, elle poursuivit sa carrière d'actrice,

52 Susanne K. Sherman, « Thomas Wade West, Theatrical Impresario, 1790–1799 », in Ron Eagle & Tice L. Miller (éds), *The American Stage*, éd. cit., p. 11.

53 Troupe ambulante créée par Thomas Wade West en Virginie en 1790, voir à ce propos Jane Kathleen Curry, *Nineteenth-Century American Women Theatre Managers*, éd. cit., p. 12.

54 Ann West Bignall était jeune et avait peu d'expérience. Dotée d'une belle voix de chanteuse, elle devint également une actrice incomparable. Voir Susanne K. Sherman, « Thomas Wade West, Theatrical Impresario », in Ron Eagle & Tice L. Miller (éds), *The American Stage*, éd. cit., p. 12.

55 *Ibid.*, p. 11–12.

56 *Ibidem*.

devint l'assistante de son beau-père Samuel Drake, et dirigea le *Louisville City Theatre* de janvier 1839 à janvier 1840.

Opportunités et accidents

Comme le montrent ces exemples, les directions féminines de théâtre ne sont pas des carrières intentionnelles mais relèvent plutôt de la circonstance, de l'aide ponctuelle apportée à une famille en difficulté : dans un environnement de filiations et de maillages étroits, les filles et épouses d'hommes de théâtre reprennent des entreprises familiales, afin d'en assurer la continuité, parfois de façon temporaire avant qu'un autre mariage ne redonne les rênes à un homme. Ainsi Anne Brunton Merry Wignell Warren (1769–1808), actrice et fille du directeur et acteur anglais John Brunton[57], commence une brillante carrière d'actrice en 1785 puis interrompt son activité alors qu'elle est mariée au poète engagé Robert Merry, qui contracte de nombreuses dettes[58]. Afin de subvenir à ses besoins, en 1796, elle accepte l'invitation de Thomas Wignell, directeur du *Chestnut Street Theatre* à Philadelphie, en tant qu'actrice, contrat qu'elle renouvelle après la mort de son époux en 1798. Wignell engage des comédiens et des comédiennes qu'il estime prometteurs au Royaume-Uni et les amène à Philadelphie où il renonce progressivement à sa propre carrière d'acteur pour se consacrer exclusivement à la gestion d'un théâtre de renom. Lorsque Anne Brunton Merry épouse Wignell le 1er janvier 1803, le *Chestnut Street Theatre* est fermement implanté et jouit d'une réputation de sérieux et de qualité. Anne Brunton Merry Wignell en prend la direction à la mort de son époux survenue moins de deux mois plus tard, le 21 février 1803. Un décès brutal, ou une défaillance pour alcoolisme, déterminent de la sorte souvent l'accession de femmes à la direction d'une entreprise. L'opportunité constitue aussi une rude contrainte : le constat pragmatique de devoir reprendre ce qui risque de s'effondrer. En effet, les entreprises familiales sont « *typically undercapitalized, deficient in risk-taking and managerial abilities, and*

57 Née à Covent Garden, cette comédienne britannique avait pour père John Brunton, acteur et directeur du Théâtre Royal de Norwich.

58 Voir l'un des premiers travaux à ce propos : Gresdna Ann Doty, *The Career of Anne Brunton Merry in the American Theatre*, Baton Rouge, LA, Louisiana State University Press, 1971.

characterized by suboptimal scale and scope[59] » : en d'autres termes, en cas de décès de son fondateur, elles n'ont ni les moyens financiers ni les ressources humaines pour faire face. La veuve ou la fille prend en charge l'entreprise dont dépend sa propre survie, souvent en collaboration plus ou moins heureuse avec les co-fondateurs ou financiers.

Ainsi en est-il de l'actrice Elizabeth Jefferson qui, entre 1841 et 1842, faisait partie de la troupe du *Mobile Theatre* en Alabama et qui assura la direction de la saison d'été à partir d'avril 1843 afin que les membres de sa famille puissent survivre[60]. De même, Anne Brunton Merry Wignell partage les fonctions occupées par son époux avec Alexander Reinagle, qui avait co-dirigé la compagnie avec son mari. Mais elle transfère ensuite sa part du bail à William Warren, qu'elle épouse le 28 août 1806. De façon très comparable, le parcours de l'actrice Elizabeth Snelling Powell (1774–1843), née Elizabeth Harrison, l'amène du Royaume-Uni aux États-Unis, et de l'activité de comédienne à celle de directrice de compagnie. Amenée à Boston par le directeur de théâtre C. Powell, à l'âge de 20 ans, elle en épouse le frère, Snelling Powell, un an plus tard. Sa carrière d'actrice, principalement dans les rôles shakespeariens, lui assure notoriété dans les théâtres de Boston[61], puis à partir de 1800 dans la troupe du *New York Theatre*. Après la mort de son mari en 1821, Elisabeth Powell reprend la gestion de son théâtre pendant plusieurs années[62]. Il en va de même d'A. G. Trimble, qui hérite de la direction du *South Pearl Street Theatre* à Albany dans l'état de New York à la mort de son père qui avait géré le théâtre de 1862 jusqu'à sa mort en 1867, mais sa direction fut très courte. Elle ouvrit la saison théâtrale le 2 septembre 1867 et sa direction prit fin le 29 janvier 1868 quand l'établissement fut détruit par un incendie[63].

59 La remarque appliquée par B. Zorina Khan aux industries de la fin du XIX[e] siècle en France vaut d'être appliquée aux structures familiales étudiées ici, voir B. Zorina Khan, « Invisible Women: entrepreneurship, innovation and family firms in France during early industrialization », janvier 2015, http://www.nber.org/papers/w20854.pdf, p. 4

60 Voir Jane Kathleen Curry, *Nineteenth-Century American Women Theatre Managers*, éd. cit., p. 23–24.

61 William Dunlap, *A History of the American Theatre*, vol. II, Champaign, University of Illinois Press, 2005, p. 134.

62 William Warland Clapp, Jr, *A Record of the Boston Stage*, New York, Benjamin Blom, 1962 (1853), p. 195.

63 Vera Mowry Roberts, « Women who Managed Theatres in Nineteenth-Century America », art. cit. (1992), p. 1.

Les trajectoires mènent ainsi des actrices britanniques, en quête de réussite personnelle, de carrière outre-Atlantique, vers d'autres fonctions par le biais de circonstances que l'on pourrait qualifier de familiales. Ces femmes sont toujours filles et épouses de comédiens et de directeurs de salles ; ce qui fait la fragilité de l'entreprise familiale, dont l'activité repose sur les seuls membres de la famille, est aussi pour elles une opportunité. Elizabeth Hamblin (1799–1849) fit ses débuts au *Haymarket Theatre* à Londres en 1818. Elle arriva au *Park Theatre* à New York en 1825 et connut le succès en tant qu'actrice au *Bowery Theatre* à New York jusqu'en 1832. Fille de l'acteur William Blanchard et demi-sœur de l'écrivain de théâtre, et critique de théâtre, Edward Litt Laman Blanchard, elle épousa l'acteur et directeur du *Bowery*, Thomas S. Hamblin. Celui-ci, mari violent qui empochait les revenus de sa femme, avait de nombreuses relations extra-maritales. Il avait aussi séduit deux jeunes filles adolescentes qui aspiraient à devenir actrices[64], ce qui amena Elizabeth Hamblin à demander et obtenir le divorce en 1834. Son mari fut interdit de mariage tant que sa femme serait vivante, et il dut lui verser une pension de 600 dollars par an. Elle accepta ensuite une somme finale de 2500 dollars ; ce qui lui permit d'investir dans la direction d'un théâtre[65], à l'âge de maturité où sa propre carrière d'actrice s'essouffle. De 1836 à 1837, elle dirigea le *Richmond Hill Theatre* à New York, avec une interruption en 1836 due à un incendie. Pour se différencier de son mari, Hamblin produisit des spectacles plus raffinés et des ballets. Elle se remaria avec James Charles, ancien membre du *Richmond Hill Theatre*. Elle dirigea aussi l'*Olympic Theatre* à New York en 1838, et des spectacles musicaux au *Tivoli Garden*, anciennement *Richmond Hill*, du 29 juin au 14 septembre 1840, tout en supervisant des spectacles au *Colonade Garden* à Brooklyn Heights entre le 3 août et le 28 septembre 1840[66]. Pendant les années 1840, Elizabeth Hamblin Charles fit des tournées dans le sud-ouest des États-Unis dans différents théâtres. Elle mourut à la Nouvelle-Orléans en 1849[67]. Dans

64 Miriam López Rodriguez et María Dolores Narbona Carrión, « Louisa Medina, Uncrowned Queen of Melodrama », in Miriam López Rodríguez, María Dolores Narbona Carrión (éds.), *Women's Contribution to Nineteenth-Century American Theatre*, Valencia, Universitat de València, 2004, p. 31.

65 Voir Joseph N. Ireland, *Records of the New York Stage from 1750 to 1860*, New York, Burt Franklin, 1968, p. 416 et p. 462. Cité par Jane Kathleen Curry, *op. cit.*, p. 15.

66 *Ibid.*, p. 16.

67 Elle était aussi la mère de l'acteur Thomas (William Henry) Hamblin Junior et d'Elizabeth « Betsey » Hamblin.

ce cas, la direction d'un théâtre est une sorte de seconde carrière après celle d'actrice, mais s'ancre toujours dans un environnement familial. Les femmes, comme les hommes, qui entreprennent de diriger une salle et une troupe, le font après avoir eu l'expérience de la scène, du public et des tournées. Par exemple Anne Duff (Waring) Blake (1815–1879), alias Anne Sefton, dont le père mourut peu de temps après sa naissance, avait pour beau-père William R. Blake, qui avait repris la direction du théâtre occupée par Charlotte Cushman. Anne Waring fit ses débuts d'actrice au *Chatham Theatre* de New York le 27 septembre 1828 et continua à apparaître dans cette ville au *Bowery* et au *National*. Elle épousa William Sefton le 15 mars 1837 à Jamaica (Long Island). Elle partit pour la Nouvelle-Orléans et reprit sa carrière d'actrice à l'*American Theatre* dirigé par James Caldwell en décembre 1842. Après la démission de Caldwell, et une brève direction de William Dinneford, Anne Sefton prit sa place le 21 février 1843[68]. Joe Cowell loua le talent supérieur et l'énergie de directrice de Mme Sefton[69]. Elle sut inviter des acteurs connus, une troupe de mimes suisses, et continua à jouer, aussi bien du Shakespeare que des pièces légères, ou des rôles masculins comme celui de Dom Juan. Elle fit passer des annonces dans des journaux tel que le *Spirit of the Times*, basé à New York, pour recruter de nouveaux membres pour sa compagnie ou inviter des vedettes[70]. En cela, elle se comporte comme les directeurs qui composent une troupe, choisissent un répertoire, organisent entièrement la programmation de la salle qu'ils dirigent. Sa direction dura un peu plus d'un an et s'interrompit le 13 avril 1844 car la concurrence était grande à La Nouvelle-Orléans. Dans les dernières années de sa vie, elle était connue sous le nom de Mrs Wallack[71] et se produisit en tant qu'actrice à New York et en Angleterre, avant sa mort le 11 février 1879.

On voit que la direction d'une salle ne peut être considérée comme une carrière, mais comme un moment dans la vie d'une actrice, à la fois une opportunité et une obligation familiale, sans pour autant se constituer

---

68 Jane Kathleen Curry, *op. cit.*, p. 22.

69 Joe Cowell, *Thirty Years Passed among the Players in England and America,* New York, Harper and Brothers, 1844, p. 103.

70 Jane Kathleen Curry, *op. cit.*, p. 22–23.

71 Elle avait épousé James W. Wallack, Jr., qu'elle avait embauché comme acteur et régisseur quand elle avait pris la direction de l'*American Theatre*. Mais elle avait continué à utiliser son nom de Sefton tant qu'elle était restée à La Nouvelle Orléans. *Ibid.*, p. 2.

ouvertement en changement de métier. Il s'agit de fonctions temporaires, très sujettes à des influences extérieures. Il arrive toutefois que la direction d'un théâtre ne vienne pas d'un héritage ou d'une délégation d'autorité. Ainsi, Charlotte Baldwin (1778–1856) jouait les rôles de vieilles dames dans des comédies au *Park Theatre* de New York en 1816[72]. Pendant la saison théâtrale 1821–1822, le succès de ses performances lui permit de lever des fonds, notamment grâce à des soirées à son bénéfice organisées au *Washington Hall* par des « amateur gentlemen[73] ». Elle profite donc de son succès auprès de mondains fortunés pour financer sa propre entreprise : le 2 juillet 1822 elle ouvrit le *City Theatre* de Broadway, petit théâtre de poche au 1er étage d'un bâtiment sur Warren Street, et le géra jusqu'au 13 juin 1823[74].

Une mobilité géographique

Nombre de ces femmes sont des actrices britanniques, engagées par un directeur de salle américain, qui tentent leur chance dans le nouveau monde, s'y marient et participent à la mise en place de spectacles sur un continent qui semble leur offrir davantage de possibilités que l'Europe. L'extension de la colonisation vers la côte Ouest et la ruée vers l'or[75] présentèrent ainsi des opportunités aux femmes actrices, aux épouses et filles d'acteurs, et même à des jeunes filles qui se découvrirent des talents d'actrice. L'actrice Sarah Kirby Stark (1813–1898) fut par exemple une pionnière du théâtre en Californie. Elle commença sa carrière sur la côte Est avec son mari l'acteur J. Hudson Kirby qui mourut en 1848. Elle retourna à New York où elle épousa J. B. Wingerd[76], partit avec lui en Californie en janvier 1850 et commença sa carrière à San Francisco au *Rowe's Amphitheatre* où on présentait du théâtre et des numéros de

72 *Ibid.*, p. 14–15.

73 Jane Kathleen Curry, *op. cit.*, p. 14. Au XIXe siècle, les levées de fonds accompagnaient souvent la création de nouveaux théâtres en Europe et aux États-Unis. Sur les soirées à bénéfice aux États-Unis, voir James Fisher, entrée « Benefit », in *The Historical Dictionary of the American Theater*, en ligne, URL : https://american_theatre.en-academic.com/134/Benefit

74 *Ibid.*, p. 14.

75 *Ibid.*, particulièrement le chapitre intitulé « Women Theatre Managers of the California Gold Rush », p. 35–52.

76 Jane Kathleen Curry indique qu'il y a un doute sur le nom, ce pourrait être : « Wingered, Wingard, Wingate », *ibid.*, p. 36.

cirque. Insatisfaite de cette situation, et recevant l'aide financière de son mari, Sarah Kirby décida avec J. B. Atwater[77], un membre de la compagnie, de louer le théâtre *Tehama* à Sacramento en 1850[78]. Après le départ d'Atwater, elle prit en main la compagnie, comme elle l'avait vu faire autour d'elle en tant qu'actrice. Elle recruta le tragédien vedette, James Stark, qui co-dirigea le théâtre avec elle, et permit sa réouverture le 9 septembre 1850. La presse vanta leur gestion du théâtre[79], mais celui-ci fut fermé le 2 novembre 1850, en raison d'une épidémie de choléra, et Wingerd mourut dans un accident de cheval le 17 novembre. Comme l'épidémie dura jusqu'en février 1851, Sarah Kirby et James Stark retournèrent à Sacramento. Entre-temps, des tournées avaient été organisées. Ils avaient aussi planifié de faire construire un plus grand théâtre à San Francisco. Le 18 mars 1851, le *Tehama* fut réouvert et Kirby et Stark se marièrent le 14 juin. Elle resta en charge de la direction pour pallier les problèmes d'alcoolisme de son mari. Ils eurent à faire face à l'incendie de leurs théâtres et travaillèrent avec d'autres troupes, partirent en Australie avant de revenir en Californie en mai 1857. Ils continuèrent leur carrière d'acteurs sur la côte Est, mais aussi en Californie, au Nevada et en Oregon. Au début 1860, James Stark prit sa retraite mais son épouse continua sa carrière d'actrice et de directrice. La nécrologie, qui parut dans le *New York Dramatic Mirror*, nota que c'était une actrice intelligente, et loua ses talents de directrice. En somme, de 1850 à 1864, elle dirigea cinq théâtres différents à Sacramento et San Francisco. Deux de ses quatre co-directeurs furent des femmes.

Comme pour les femmes héritant d'une salle de spectacle, il ne s'agit pas davantage ici de carrières longues, intentionnelles, mais plutôt de périodes intermédiaires et souvent de courte durée durant lesquelles des femmes prennent en charge une entreprise : soit pour la maintenir à flot, soit pour promouvoir leur propre carrière éventuellement en perte de vitesse. Charlotte Baldwin a plus de quarante ans lorsqu'elle tente l'expérience du *City Theatre*. Toutes les trajectoires que nous avons commentées ici montrent des directions de salles pendant des périodes courtes, entre un an et deux ans, interrompues par des circonstances

77 Atwater avait joué dans des théâtres professionnels comme le *Eagle* à Sacramento et en avait été aussi le directeur. *Ibidem*.

78 Jane Kathleen Curry précise que la concurrence existait déjà à l'époque dans une même ville. Elle mentionne notamment celle du *Pacific Theatre*. *Ibidem*.

79 *Ibid.*, p. 37.

extérieures. Les incendies, les défauts de paiement, les défections de comédiens apportaient leur lot d'aléas à toute salle de spectacle et il n'était pas rare à l'époque que leurs directeurs ou leurs directrices soient dans l'incapacité de durer. À cela s'ajoute la concurrence de plusieurs théâtres dans une même ville, ou l'arrivée de troupes itinérantes qui fragilisent encore la viabilité économique de l'entreprise. La tournée constitue de ce fait souvent une nécessité financière. Loin de s'assurer la maîtrise d'une salle dans un seul lieu, les directeurs et directrices se déplacent, tentent leur chance ailleurs, voyagent de ville en ville, passent d'une côte à l'autre du continent.

Directions temporaires et aléas

Mary Elizabeth Maywood (1822–?)[80] avait vingt ans quand son père, le directeur de théâtre Robert Maywood[81], la recommanda aux propriétaires du *Chestnut Street Theatre* à Philadelphie. Elle en devint la directrice le 17 septembre 1842. Malgré ses efforts pour varier la programmation, elle ne parvint pas à équilibrer ses budgets et démissionna le 31 juillet 1843[82]. Mowry Roberts sous-entend que Robert Maywood, sentant le vent venir, laissa la direction à sa fille à un moment où une crise économique allait toucher le monde du théâtre[83]. La même mésaventure arriva à Miss A. G. Trimble, qui hérita d'un théâtre à la mort de son père, l'architecte de théâtre John Trimble[84]. Devenu aveugle, Trimble avait réouvert le *South Pearl Street Theatre* à Albany dans l'état de New York, le 28 décembre 1863[85]. Étant donné son infirmité, sa fille l'assista dans la gestion de l'établissement jusqu'à son décès, le 7 juin 1867, et il lui demanda de continuer cette tâche après sa mort. Elle dirigea ce théâtre

80 Actrice mentionnée dans la biographie de l'acteur John Owens de Thomas A. Bogar, *John E. Owens, Nineteenth-Century Actor and Manager*, Jefferson, McFarland & Company, 2002, p. 13 et 19 ; et dans Francis Courtney Wemyss, *Twenty-Six Years in the Life of an Actor and Manager*, New York, Burgess, Stringer and Company, 1847, p. 378.

81 Robert Campbell Maywood, 1786–1856.

82 Jane Kathleen Curry, *op. cit.*, p. 19–20.

83 Vera Mowry Roberts, art. cit. (1992), p. 1.

84 John M. Trimble (1815–1867) était un architecte et constructeur de théâtre américain : on lui doit le *Palmo's Opera House* à New York et des théâtres à Buffalo, Richmond, Charleston, Cincinnati, Pittsburgh, et Albany.

85 Vera Mowry Roberts, art. cit. (1992), p. 1.

du 2 septembre 1867 au 29 janvier 1868, jusqu'à ce qu'un incendie le détruise. Elle épousa ensuite Lucien Barnes, directeur du *Trimble Opera House*, ainsi nommé en honneur de son père comme le signale Curry[86]. Contrairement à ce que suggère Mowry Roberts, il semble que l'association entre Miss Trimble et son père ait été empreinte de confiance et qu'elle ait été une vraie collaboration. En revanche, l'incendie du théâtre fut en effet une mésaventure avec des conséquences économiques néfastes.

Catherine Sinclair quant à elle fut victime de la récession de 1855. Connue sous plusieurs noms, Catherine Sinclair[87] (1818–1891) était la fille d'un couple d'artistes écossais : John Sinclair (chanteur de ballade et d'opéra) et Catherine (Norton) Sinclair. Elle reçut une excellente éducation et fréquenta les sphères culturelles londoniennes. Son parcours n'en est pas moins très similaire à celui d'autres actrices moins bien loties par la fortune : elle assista à une représentation de *The Gladiator*[88], avec l'acteur américain populaire Edwin Forrest. Elle le rencontra et ils se marièrent le 23 juin 1837 à Covent Garden avant de partir pour New York où ils vécurent pendant douze ans. Cette femme était une intellectuelle dont la conversation fut appréciée dans les cercles sociaux littéraires et artistiques de New York. Elle tenait salon chez elle et on y parla, entre autres, du *Consuelo* de George Sand[89] dont elle aurait débattu avec l'acteur new-yorkais, George W. Jamieson (1810–1868) – lecture et rencontre qu'on prétend avoir été fatales à son mariage avec Forrest. Elle suivit le chemin de la ruée vers l'or en Californie après avoir obtenu le divorce[90]. Elle y arriva en mai 1853 et joua à San Francisco, Sacramento et Marysville. Elle fut nommée directrice du nouveau *Metropolitan Theatre*[91] de San Francisco le 24 décembre 1853, et s'entoura de stars de la scène et notamment du tragédien anglais J. B. Booth comme metteur-en-scène et de l'actrice Laura Keene qui allait aussi devenir directrice de

86 Jane Kathleen Curry, *op. cit.*, p. 122.

87 Subsiste un doute sur la date de naissance. Curry indique qu'elle était née en 1818, *ibid.*, p. 41.

88 Mélodrame tragique de Robert Montgomery Bird.

89 Lecture qu'on prétend avoir été fatale à son mariage avec Forrest selon James Rees, *The Life of Edwin Forrest: With Reminiscences*, Philadelphia, T. B. Peterson, 1874.

90 Bien que légalement séparée de Forrest en mars 1849, son procès concernant le paiement de la pension alimentaire prit fin le 24 juin 1852. Voir à ce propos Jane Kathleen Curry, *op. cit.*, p. 41–42.

91 Théâtre de 2 200 places.

théâtre[92]. Sinclair présenta des ballets, des concerts, et surtout des séries d'opéras avec des cantatrices célèbres[93]. Mais la récession de février 1855 eut pour conséquence de vider les salles de spectacle. Elle ne put retenir ni ses acteurs ni ses chanteurs malgré sa pugnacité. À l'automne 1855, elle reprit sa carrière d'actrice et son rôle de directrice, puis partit en Australie. Après avoir joué en Angleterre, elle revint à New York où elle donna sa dernière représentation en décembre 1859 ; elle y vécut jusqu'à sa mort en 1891. Pour Curry, Sinclair fut une actrice médiocre, mais une directrice de théâtre inspirée, qui travailla dur pour améliorer la qualité des productions théâtrales sur la côte ouest des États-Unis, apportant un soin particulier à la variété et à la richesse des spectacles proposés, à l'excellence des artistes engagés, et aussi – fait assez rare pour que les journaux le soulignent – aux bonnes conditions salariales qu'elle leur offrait[94].

La biographie de Laura Keene (1826–1873) montre son caractère exceptionnel[95], son esprit indépendant et sa détermination à trouver un théâtre qu'elle pourrait diriger. Elle fut d'ailleurs la première à diriger un théâtre de premier ordre à New York en 1855. Elle avait commencé sa carrière d'actrice le 20 septembre 1852 au *Wallack's Theatre* dont elle devint la tête d'affiche. Elle fut renvoyée par le fils de Wallack, le 25 novembre 1853, parce qu'elle ne se présenta pas à une représentation. Pendant ce temps, elle explorait la possibilité de diriger le *Charles Street Theatre*[96] à Baltimore, avec l'assistance de John Lutz pour les finances. Elle abandonna sa place de star de la scène à New York pour ouvrir ce théâtre le 24 décembre 1853. Elle confirma ses capacités de directrice de théâtre[97] à Baltimore et puis à San Francisco, avant de revenir à New York, en septembre 1855, où elle loua le *Metropolitan* à Broadway et Bond Street[98]. Elle le rénova – l'appela le *Laura Keene's Varieties* et en assura

92 En février 1855 le journal newyorkais *The Spirit of the Times* écrit que les sommes qu'elle offrait à ses artistes vedettes démontraient « a degree of liberality […] beyond parallel in the history of the drama ». Cit. in Jane Kathleen Curry, *op. cit.*, p. 42–43.

93 Par exemple, Sophie Anne Hunt (1819–1903), connue sous le nom de Madame Anna Thillon.

94 Jane Kathleen Curry, *op. cit.*, p. 43.

95 Voir *ibid.*, « Laura Keene–First class Theatre manager in New-York city », p. 53–76 et Vera Mowry Roberts, art. cit. (2006), p. 36–40.

96 Connu sous le nom de *Howard Athenaeum*.

97 Jane Kathleen Curry, *op. cit.*, p. 55.

98 *Ibidem*.

l'ouverture le 24 décembre 1855, annoncée dans le *New York Herald* du 22 décembre 1855. Elle joue de sa notoriété en tant qu'actrice en imposant son nom au fronton du théâtre. Elle montra aussi ses capacités à créer décors et costumes, et à diriger les acteurs[99]. Elle s'occupa de la publicité avec John Lutz et organisa un règlement intérieur, « Rules and Regulations of *Laura Keene's Varieties* under the Management of Laura Keene[100] ». Malgré cette réussite à New York, elle décida de partir en tournée. Elle passa alors la direction à une autre femme, Mrs John Wood (Matilda Charlotte Vining, 1821–1915)[101].

Malgré des oppositions à sa direction, son théâtre fut un succès commercial pendant huit ans. Elle devint l'exemple qui prouvait qu'une femme pouvait être, à la fois, excellente actrice et directrice de théâtre[102]. On peut, à cet égard, évoquer le cas de Mrs John Drew (Louisa Lane) (1820–1897), à qui le bureau exécutif du *Arch Street Theatre* à Philadelphie offrit la direction en août 1861. Ainsi en fin de siècle, la direction par une femme d'une entreprise de spectacle n'est pas rare, même si elle rencontre toujours une forme d'hostilité. Charlotte Cushman (1816–1876) fut invitée à diriger le *Walnut Street Theatre* à Philadelphie par le locataire du théâtre, Ethelbert A. Marshall. Âgée de 26 ans quand elle arriva à Philadelphie, elle eut à faire face à une résistance, et à la jalousie de ses collègues acteurs qui ne goûtaient guère le fait d'être dirigés par une si jeune femme[103]. À ses débuts, afin d'être plus aisément acceptée, elle avait annoncé au public qu'elle présenterait des spectacles décents et fonctionnerait selon des horaires respectant les pratiques religieuses.

Nous constatons que cette femme, considérée comme une des plus grandes stars du XIXe siècle des deux côtés de l'Atlantique à la fin de sa vie[104], eut à faire face à une forme de misogynie venant de ses collègues masculins quand elle devint directrice de théâtre, misogynie accentuée

99 *Ibid.*, p. 57–58.

100 *Ibid.*, p. 68.

101 Sur cette femme, voir Vera Mowry Roberts, art. cit. (2006), p. 40–41.

102 Jane Kathleen Curry, *op. cit.*, p. 73.

103 *Ibid.*, p. 20–21. Voir à ce propos Charles Durang, « The Philadelphia Stage, from Year 1749 to the Year 1855. Partly compiled from the Papers of His Father, the late John Durang, with Notes by the Editors [of the Philadelphia *Sunday Dispatch*] », 7 mai 1854–8 juillet 1860, Microfilm, New York Public Library at Lincoln Center.

104 Voir Joseph Leach, *Bright Particular Star: The Life and Times of Charlotte Cushman*, New Haven, Yale University Press, 1970.

par le puritanisme philadelphien, qu'elle n'avait pas rencontré à New York lorsqu'elle avait joué Roméo en collant[105], usant du travestissement et osant montrer ses jambes. Passer de ville en ville, changer de territoire est donc parfois aussi une nécessité pour ces femmes qui peinent à se faire entendre dans des villes plus conservatrices que d'autres. L'image du comédien saltimbanque, de la troupe de théâtre aux mœurs légères est de toute évidence un repoussoir dans les villes de l'Est qui n'acceptent pas de spectacles itinérants, qu'ils soient organisés par des femmes ou par des hommes. Mowry Roberts souligne le fait que la mauvaise conjoncture économique ne permit pas à Charlotte Cushman de s'en sortir économiquement[106], tandis que Curry estime qu'elle et sa consœur Maywood manquaient d'expérience théâtrale et de maturité[107]. Charlotte Cushman ouvertement lesbienne et excellant dans les rôles travestis ne pouvait manquer de choquer des villes dans lesquelles toute forme de spectacle était considérée comme moralement suspecte[108].

Comme pour la plupart des colons britanniques, l'accession au rêve américain, pour ces femmes directrices de théâtre, souvent issues de l'émigration britannique, fut semée d'embûches non seulement parce qu'elles étaient femmes mais parce que le théâtre était considéré comme un lieu de perdition par les puritains. Sollicitées par des directeurs de troupes ou de salles, faisant fonction d'imprésarios, elles se rendirent dans le nouveau monde avec en premier lieu le désir de réussir en tant qu'actrices. Comme nous l'avons montré, l'expansion progressive de la colonisation sur tout le territoire nord-américain fut à l'origine d'opportunités de création de théâtres itinérants, de constructions de salles de spectacles et de possibilités de tournées. Quoique précaires, toujours soumises aux risques de l'échec critique et financier, de la maladie, de la défection de membres de la troupe ou d'incendies des salles, ces opportunités furent réelles pour des comédiennes qui surent se faire connaître et acquérir une certaine notoriété. Il n'en reste pas moins que ces femmes ne purent devenir directrices de théâtre qu'en seconde main ; après la mort d'un mari

---

105 Lisa Merrill interviewée par Rebecca Sheir, « Charlotte Cushman: When Romeo Was a Woman » https://wwwfolger.edu/shakespeare-unlimited/romeo-charlotte-cushman

106 Vera Mowry Roberts, art. cit. (2006), p. 34.

107 Jane Kathleen Curry, *op. cit.*, p. 21.

108 Voir Lisa Merrill, *When Romeo Was a Woman: Charlotte Cushman and Her Circle of Female Spectators*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000.

ou d'un père, afin de faire face temporairement aux aléas d'une troupe fragilisée financièrement, elles ne virent pas toujours cette prise de fonction comme un choix ou une évolution de carrière, mais comme une nécessité ponctuelle, contrainte par une défaillance ou une difficulté extérieure. Toutefois ce constat doit se nuancer à l'aune de la période longue qui va des lendemains de l'Indépendance à la fin du XIXe siècle : après 1865, bon nombre d'entre elles, fortes de l'expérience acquise dans des troupes, de l'image générale plus acceptée du théâtre et de la construction de théâtres moins soumis aux incendies que précédemment, réussirent dans cette entreprise et démontrèrent, pour certaines, un talent conjugué d'organisatrices, d'actrices et de chef d'entreprises.

Entre modèle économique, entreprenariat et innovation : les cas d'Elisa Garnerin et de Madame Saqui

Camilla Murgia
Université de Lausanne

Les premières décennies du xixe siècle connaissent une très grande fascination pour le divertissement sous toutes ses formes. Paris témoigne de cette attention portée au spectacle par le grand nombre de représentations en tout genre qui s'y déroulent. Annoncées et décrites dans beaucoup de cas dans les journaux, ces représentations hybrides sont autant variées qu'innovantes, car elles incluent une multitude de registres, tels qu'expériences de physique, scènes de fantasmagorie et acrobaties. Ces représentations sont très différentes entre elles mais visent toutes un vaste public contribuant à la diffusion et à la vulgarisation auprès d'une multitude très diversifiée de spectateurs des savoirs et des découvertes scientifiques traduits en « expériences » facilement accessibles et spectacularisées. La magie, mais aussi des démonstrations de physique, de chimique ou encore des jeux hydrauliques et des feux d'artifices y trouvent leur place, avec le but premier de divertir.

La diversification des spectacles grandit avec la volonté de proposer au spectateur une expérience unique, qui émerveille et qui donne envie de revenir, car chaque représentation se veut différente. C'est à ce moment que des entrepreneurs, anciens militaires ou encore hommes de lettres, rivalisent pour proposer au public un spectacle « prêt à la consommation ». Parmi ces entrepreneurs, les femmes représentent une minorité d'exception. D'un côté, elles sont souvent issues d'une tradition familiale qu'elles souhaitent promouvoir, telle Elisa Garnerin (1791–1853), autrice elle-même d'ascensions aérostatiques et nièce du bien

plus célèbre aérostier André-Jacques Garnerin (1769–1823). De l'autre, ces femmes sont certes impliquées de manière directe dans les spectacles qu'elles organisent, comme ce fut le cas de Marguerite-Antoinette Lalanne (1786–1866), connue sous le nom de Madame Saqui, acrobate et directrice de son propre établissement, mais elles s'avèrent être aussi des entrepreneuses, dans une perspective claire de combinaison de performance scénique et de gestion des spectacles. Elles veulent innover tout en essayant – et c'est probablement là leur talent principal – de rester à l'écoute de la réalité dans laquelle elles vivent, essentiellement pour des raisons économiques d'abord. Mais, facteur encore plus important de leur activité, leur démarche est tout particulièrement représentative du rôle de la femme dans la société française des premières décennies du XIXe siècle. Le Code Napoléon le montre bien, la femme sous l'Empire n'est jamais considérée en tant qu'individu autonome, son existence étant toujours subordonnée à celle d'un homme et en relation avec lui, à savoir le père d'abord et le mari en suite. Sylvie Schweitzer insiste sur le fait que « le code civil ne connaît pas de femme(s) tout court, mais seulement des femmes classées selon leurs rapports institutionnels aux hommes et leur éventuelle maternité […][109] ». Dans ce contexte, les femmes qui ne sont pas mariées et celles qui sont veuves (avec ou sans enfants) se trouvent dans une condition sociale qui est plus indépendante et autonome, et qui facilite ou du moins n'empêche pas, le développement d'entreprise.

Les cas d'Elisa Garnerin et de Madame Saqui, bien que très différents l'un de l'autre, représentent cette diversité de modèles et de démarches économiques dans un cadre qui n'est pas propice à l'affirmation féminine. Néanmoins, par le fait qu'elles sont célibataires ou veuves, ces deux femmes parviennent à s'insérer dans l'industrie des spectacles en ce début du XIXe siècle.

D'un côté, Elisa Garnerin ne s'est jamais mariée, n'eut jamais d'enfants et put mener à bien ses projets, même si, on le verra, le lien et la référence à son père et à son oncle sont omniprésents dans ses activités et dans son succès. De l'autre, Madame Saqui, célèbre danseuse de corde, « franchit le cap » de l'entreprenariat à cause du décès de son mari, Jean-Julien-Pierre

---

109 Sylvie Schweitzer, *Les femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002, p. 18. Sur le statut des femmes qui travaillent et le lien aux figures masculines voir aussi : Sylvie Thomas-Buchet, *La condition juridique des femmes au travail en France au XIXe siècle*, thèse de doctorat, Faculté de Droit et Science Politique, Dijon, Université de Bourgogne, 2004.

Saqui (1786–1825). À la mort de ce dernier, le Théâtre des Acrobates, fondé en 1816, prend le nom de Théâtre de Madame Saqui.

Par l'étude et la mise en relation de ces formes d'entreprenariat proches de la réalité et capables en même temps d'oser dans la promotion d'une typologie de spectacle flexible, mon objectif est d'interroger le succès et la perception de ces manifestations. Est-ce que nous nous trouvons devant un modèle économique qui repose sur l'innovation comme par exemple l'ajout d'éléments nouveaux ou la combinaison de différents registres, ou est-ce que les spectacles de ces deux femmes jouent sur la continuité et l'ancrage familial – notamment dans le cas d'Elisa Garnerin ? Pourquoi ces spectacles attirent-ils l'attention du public et en quoi proposent-ils un modèle à succès ? La diversité et l'alternance des registres qui voient la cohabitation d'expériences scientifiques telles que des séances de physique expérimentale, de scènes dialoguées ou encore d'acrobaties ou d'effets d'optique sont probablement parmi les facteurs de réussite de ce genre de représentations. C'est dans ce caractère hybride qui caractérise le développement des spectacles de curiosité et qui vise à ne jamais lasser le spectateur, que réside toute l'audace de ces femmes de spectacle. Ils témoignent de la volonté de proposer de nouvelles formules et de nouveaux modèles dans le but de s'affirmer face à une concurrence qui est particulièrement importante en cette période propice à l'industrie théâtrale. Mais pas seulement.

Nous analyserons ici la manière dont ces femmes jouent adroitement de deux atouts majeurs de leur succès : leur capacité à se reconvertir d'actrices à entrepreneuses, et leur capacité à comprendre et satisfaire les besoins des spectateurs. Nous formulons l'hypothèse qu'en gardant un lien avec la pratique de la scène et en misant sur l'innovation elles parviennent à s'affirmer en premier lieu en tant qu'entrepreneuses, indépendamment de leur statut de femmes.

Le cas d'Elisa Garnerin comme modèle événementiel

Le cas d'Elisa Garnerin est représentatif de cette relation entre entreprenariat et innovation. Le succès des spectacles d'Elisa trouve très vraisemblablement ses racines dans la volonté de démarcation face à l'héritage familial qui constitue pour la jeune aéronaute un cadre complexe et structuré à la fois. Le fait que le père et l'oncle d'Elisa aient

été aéronautes et scientifiques a sans doute contribué au parcours de la jeune femme.

Jean-Baptiste-Olivier Garnerin (1766–1849), connu comme Garnerin l'aîné, était le père d'Elisa. Aéronaute, il avait suivi les cours de Jacques Charles, un physicien de Paris très respecté. Olivier est connu pour avoir perfectionné le parachute de son plus jeune frère, André-Jacques (1769–1823), connu comme Garnerin le jeune[110]. Olivier fut beaucoup moins célèbre que son frère cadet, mais ses sauts en parachute et sa maîtrise des ballons aérostatiques lui permirent néanmoins de participer activement à la renommée de la famille. En termes de stratégie commerciale, c'est tout d'abord à André-Jacques que l'on doit la diversification des produits qui mena les Garnerin à être célèbres dans toute l'Europe. Dans sa notice biographique sur Garnerin le jeune, Louvet explique que suite à la réussite des ascensions de 1790, André-Jacques proposa au gouvernement d'utiliser les montgolfières comme outil militaire, ce qui lui permit sans doute de se faire connaître davantage et de varier son offre. Chaque aérostat était minutieusement calibré et ajusté par lui-même et par son frère aîné, à l'exemple de celui utilisé pour le saut en parachute de 1797, qui fut salué comme le premier saut en parachute de l'histoire[111]. L'engouement pour ce genre de spectacles fut très important et la recherche sur les aérostats évolua grâce, entre autres, aux Garnerin, tout au long du XIXe siècle, comme en témoignent les nombreux articles et ouvrages sur ces machines[112].

L'activité d'Elisa s'inscrit dans cette lignée d'aéronautes. Née en 1791, la jeune Elisa est bien évidemment en contact avec les activités de son père et de son oncle, et peut aussi bénéficier de l'expérience de sa tante, Jeanne Labrosse (1775–1847), épouse d'André-Jacques, qui

---

110 Michael Hoefer, *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Didot, 1877, tome 19, p. 499–503.

111 Michel Poniatowski, *Garnerin : le premier parachutiste de l'histoire*, Paris, A. Michel, 1983, p. 207. Poniatowski fait aussi référence à l'acclamation de la presse qui relate l'exploit de Garnerin, comme par exemple le *Journal de Paris* du 21 septembre.

112 Dans un article sur les aérostats, la *Revue de Paris* reporte même le récit que Garnerin confia à la presse à l'occasion de sa chute de 1797. Voir : Louis Figuier, « L'art aérostatique », *Revue de Paris*, septembre 1851, tome 9, p. 161–192. Quelques années plus tard, en 1868, Figuier dédie toute une partie de son ouvrage sur les inventions aux aérostats et en particulier à l'entreprise des Garnerin : *Les merveilles de la science, ou description populaire des inventions modernes*, Paris, Furne, 1868, p. 423–626 (pour la partie sur les aérostats) et p. 511–528 pour les Garnerin.

attira l'attention envers son saut en parachute de début octobre 1799[113]. Elisa n'avait que huit ans, mais elle fut tellement admirative de l'exploit de sa tante, qu'elle exécuta, contre tout avis, son premier saut à elle, le 22 octobre. Un tel exploit ne pouvait que lui ouvrir la voie vers une carrière d'aéronaute. Le contexte familial joue ici un rôle fondamental car il propose une infrastructure « sûre » dans laquelle évoluer, en gardant bien évidemment présent le rapport de dépendance envers les figures masculines. Cependant, les activités d'Elisa lui permettent d'affirmer progressivement son modèle de spectacle, marqué par la combinaison de figures issues de différents registres.

Tandis que la période napoléonienne marqua une certaine accalmie de l'activité d'Elisa, les années qui suivirent la chute du régime virent la confirmation de plus en plus marquée de son activité d'aéronaute, mais surtout d'entrepreneuse. C'est probablement dans cette double activité que réside le succès du modèle de divertissement proposé par la jeune femme. Non seulement Elisa représente la protagoniste de son propre spectacle, mais elle en gère aussi les moindres détails, de la scénographie aux aspects économiques.

Le saut en parachute qui projette à tout jamais l'avenir de la jeune femme est celui qui eut lieu le 25 octobre 1815 à 14 h au Bois de Boulogne. Le billet de souscription qui annonce l'événement (Fig. 1) fait état d'une manifestation à ne pas manquer, réglée de manière détaillée et gérée entièrement par Elisa elle-même. La souscription est accompagnée d'un long texte qui met en œuvre une stratégie commerciale en citant les personnages clés de l'entreprise. En premier lieu, est annoncée la présence du roi de France, qui marque la chute du régime napoléonien. Deuxièmement, le père et l'oncle d'Elisa sont soigneusement mentionnés et leur aide et soutien dans l'entreprise de la jeune femme sont attentivement salués, dans le but de suivre une tradition familiale. Troisièmement, Robertson, longtemps associé à l'entreprise des Garnerin est mentionné, en soulignant son impossibilité à se rendre à l'événement[114]. Ce lien avec Robertson s'avère être très important pour le succès d'Elisa, du moins en ces premières années de sa carrière car Robertson est un personnage extrêmement convoité pour ses représentations de fantasmagorie. L'annonce souligne l'engagement de

113 Michel Poniatowski, *op. cit.*, p. 180.

114 *Ibid.*, p. 220.

Robertson pour ses activités : « M. Robertson qui regrette de ne pouvoir prendre part à cette deuxième Expérience que par ses vœux, à cause des soins assidus que réclame son Cabinet de physique, actuellement plus fréquenté que jamais ». L'annonce du saut est traduite partiellement en anglais sur la même feuille d'avis, témoignant de la mixité du public et projetant ainsi d'une certaine manière cet événement dans une dimension internationale.

Le lien avec l'Angleterre se montre davantage dans le billet de souscription pour une troisième descente en parachute (Fig. 2), qui a lieu cette fois au Champ de Mars, le 21 avril 1816. Les premières lignes qui décrivent l'activité d'Elisa mettent en avant le fait qu'elle a reçu le passeport pour pouvoir se rendre à Londres, comme pour suggérer une ouverture envers le pays britannique. Ce billet de souscription représente un document précieux pour la compréhension et la reconstitution de l'activité d'Elisa puisqu'il fait aussi état de sa relation avec Robertson, qui semble compromise dans les quelques mois qui séparent les deux sauts en parachute. Cet état de choses est confié à une note : « Mlle Garnerin doit déclarer que le nommé Gaspard-Robert, signant faussement Robertson, ne participe d'aucune manière à ses Expériences de Parachute perfectionné par son Père. » Dans cette prise de distance, le rôle d'Olivier se renforce, constituant un lien nouveau pour celle qui devient une alliance économique familiale.

Cette association entre père et fille est au cœur du succès de l'entreprise d'Elisa. Ces deux sauts en parachute ne resteront en effet pas des cas isolés. Bien au contraire, ils sont bel et bien le début d'une série de représentations à succès conçues et gérées par Elisa, et orientées vers une dimension internationale. Dans les années 1820 Elisa effectua une série de sauts en parachute dans des pays tels que l'Italie, l'Espagne ou encore la Grande Bretagne. Dans certaines occasions ses exploits sont accompagnés de livrets et descriptions, tel que le vingt-cinquième saut en parachute qui eut lieu à Padoue en 1825 et qui engendra la publication d'une brochure décrivant le parachute d'Elisa[115]. La même chose avait été organisée une année auparavant pour le saut en parachute de Milan[116].

115 *Esatta descrizione del globo e paracadute dell'aeronauta madamigella Elisa Garnerin in occasione del suo volo eseguito in Padova nell'anno 1825*, Padova, fratelli Gamba, 1825.

116 *Memoria intorno agli aerostati in occasione di pubblico esperimento di madamigella Elisa Garnerin*, Milano, stamperia Rivolta, 1824.



IIE. DESCENTE

EN PARACHUTE

PAR

Mlle. GARNERIN,

Le 25 Octobre 1815, de midi à 2 heures,

AU BOIS DE BOULOGNE.

Par souscription de 10 fr. pour deux Personnes au moins.

L'honorable bienveillance dont Mlle. *Garnerin* a été universellement comblée, particulièrement par S. M. le Roi de France, la Famille Royale, les Princes français et étrangers, à l'occasion de sa première Experience; le seul et unique Voyage aerien qu'elle eut jamais fait, est la plus belle recompense pour elle, pour son père, et pour l'artiste distingue (*M. Robertson qui regrette de ne pouvoir prendre part à cette deuxième Expérience que par ses vœux, à cause des soins assidus que réclame son Cabinet de physique, actuellement plus fréquenté que jamais*) qui ont reuni leurs efforts pour opérer le plus prompt et le plus rapide développement du Parachûte, que l'on a admire pour la première fois, reportant sans aucune oscillation, la jeune Aëronaute vers la terre, seuls et uniques progrès de l'art aërostatique depuis l'audacieuse entreprise de *Garnerin* son Oncle.

Tous les efforts de ces Artistes, dont les noms sont actuellement inseparables du succès des Expériences Aërostatiques et de Parachûte, ont ranimé à peine la confiance du Public, tant de fois abuse par les promesses mensongères de ces Aérostiers, entrepreneurs de Voyages aeriens, manipulateurs inhabiles, étrangers aux premières notions de physique et de chymie, qui font consister tout leur merite à dénombrer à l'imitation des autres funambules la plus grande quantité de leurs tours de force aëronocturnes, en passant sous silence leurs impuissantes tentatives dont quatre fois de suite ils ont récemment offert dans les Fêtes d'eté, l'insipide et fastidieux spectacle.

Désormais toutes inquietudes sont bannies et la deuxième Expérience du Parachûte que propose Mlle. *Garnerin*, doit nécessairement après tant de témoignages de satisfaction si unanimement prononces, lui assurer des avantages dont elle fut privée à la première Expérience, elle reitère l'engagement de les consacrer à preparer de nouvelles jouissances au Public, en mettant à exécution pour l'annee prochaine, le système de direction des Aërostats sans aucune puissance mécanique, dont son père est l'inventeur, et publié par le Moniteur, le 12 Octobre 1815. Tous les écrits savans qui ont paru sur cette matière depuis dix ans, le confirment de plus en plus parcequ'il repose sur des principes avoues par la saine physique.

ON SOUSCRIT :

Chez Mlle. GARNERIN, chez son Père, rue Bergère, no. 5;
Aux Thuilleries, chez VERY Restaurateur;
Au Palais-Royal, Café de la Rotonde du Caveau;
Au Café du Théâtre des Variétés;
Chez MOMIGNY, Auteur-Editeur, Marchand de Musique, Boulevard Poissonnière, no. 20;
Au Bois de Boulogne, chez les Portiers-Restaurateurs;
Aux Foyers des grands Théâtres, chez les Limonadiers.

IIE. DESCENT IN A PARACHUTE

by

MISS GARNERIN,

The 25h. of October 1815,

AT THE BOIS DE BOULOGNE.

By subscriptions of 10 fs. at least for two Persons.

The honourable expresses of benevolence by vvhich miss GARNERIN has been loaded, particularly by his Majesty the King of France, and the Royal Family, the french and foreign Princes' about her first Experience, the only one œthereal voyage done ever before by her, is a chief revvard for the uncle vvho put it in execution vvith so great a courage, devotedness, cool blood, firmness and presence of mind, for the father and the distinguished artist (M. *Robertson* vvose regrets, not to be able to partake these both experiences, othervvise than by his vvishes, are sincere and caused by the cares that he is to pay to his physical closet vvhich his more attended actually than ever) vvho have all joined their endeavours to effect the quickest and the svvistest unfolding of the Parachûte, that has ever been seen. and to cause for the first time an universal admiration for the young Aéronaute softly descended upon the ground vvithout the least oscillation the only and true proficiencies of the aerostatic art from the beginning of its origin.

The subscriptions are to be made at the following directions

At Miss GARNERIN Bergere's street no. 5 at her fathers house;
At VERY's eating-house, Thuileries's gardens;
At the Rotonde's Coffee house, Royal-Palee;
At the Varieties's Coffee house, Boulevard Montmartre;
At MOMIGNY author, Editor and Musick Merchant, Boulevard Poissonnière, no. 20;
At the Bois de Boulogne, at the door keepers and eating-houses of that place;
At the public foyers and Coffee dealers of all Theatres of Paris;

HOCQUET, Imprimeur, rue du Faubourg Montmartre no. 4.

Fig. 1 : IIe descente en parachute par Mlle. Garnerin, le 25 octobre 1815, de midi à 2 heures, au Bois de Boulogne : [affiche], Hocquet, Imprimeur, rue du Faubourg Montmartre n° 4 [1815], ©BnF, Gallica
Identifiant : ark:/12148/btv1b8509531c



3ème. ET DERNIÈRE EXPÉRIENCE
DE DESCENTE EN PARACHUTE, PAR
Melle. GARNERIN,
Au Champ de Mars, Dimanche 21 Avril,
A SON PROFIT.

Melle. GARNERIN, qui vient de recevoir de son Excellence l'Ambassadeur de S. M. Britannique, ses Passeports pour se rendre à Londres, fera sa 3ème. et dernière EXPÉRIENCE PUBLIQUE de descente en Parachûte;

Dimanche prochain, 21 Avril, à 2 heures.

Les prix des places restent fixés comme à sa précédente Expérience, à 1 fr., 5 fr., 10 fr. et 20 francs par personne.

Les porteurs de billets de la dernière souscription, seront admis en payant un supplément de moitié des prix ci-dessus.

Aucuns Billets où Entrée de faveur ne seront admis.

Melle. GARNERIN sera de retour en France pour l'époque des Fêtes du Mariage de Monseigneur le Duc de Berry.

Nota. Melle. GARNERIN doit déclarer que le nommé GASPART-ROBERT, signant *faussement* ROBERTSON, ne participe d'aucune manière à ses Expériences de Parachûte perfectionné par son Père.

Fig. 2 : 3ème et dernière expérience de descente en parachute par Melle Garnerin, Au Champ de Mars, Dimanche 21 avril, à son profit : [affiche], Imprimerie de Ant. Beraud, Faubourg Saint-Martin, N° 70 [Paris, 1816], ©BnF, Gallica
Identifiant : ark:/12148/btv1b8509534m

Ces événements eurent un grand retentissement parmi les contemporains qui dédièrent de nombreux pamphlets et articles à l'événement[117].

L'activité d'Elisa témoigne aussi de la mise en place de tout un dispositif de mise en scène du saut en parachute qui est organisé et construit comme un spectacle en soi. La description des sauts de Milan en 1824 montre bien cette organisation et projette de cette manière le saut au rang d'un spectacle à part entière. Elisa le fera accompagner de musique militaire et d'une course de chevaux qui rappelle explicitement

117 *U.S. works progress administrations. Bibliography of Aeronautics, Part 47 – Women in Aeronautics, compiled for the Index of Aeronautics of the Institute of the Aeronautical Sciences*, New York City, U.S. Works Progress Administrations, 1937, p. 29–30.

les courses de la Rome ancienne. Le récit de la première descente de Milan, qui eut lieu le 5 mai, souligne l'ampleur de l'organisation : « *L'apertura delle porte sarà annunciata da alcuni spari d'artigleria. Due gran bande di musica militare eseguiranno dei pezzi scelti d'armonia durante tutto lo spettacolo. Madamigella Garnerin monterà nell'aerostato per eseguire la sua ascensione, che sarà immediatamente seguita dalla sua discesa col paracadute, e sarà preceduta altresì dall'ascensione di un pesce rombo indicatore della direzione*[118]. » La combinaison de l'ascension en aérostat, du saut en parachute, des courses de chevaux et de la musique comme accompagnement sont le reflet de la conception d'un spectacle multiple, qui se déroule dans les airs et sur terre. Quelques semaines après, le 24 mai, une deuxième descente est organisée, et cette fois le spectacle a lieu en deux temps. Premièrement, ce sont deux courses qui ont lieu, une de chevaux et l'autre à pied, accompagnées du tirage au sort de prix, probablement dans le but d'encourager la participation des spectateurs mais aussi de lui conférer une dimension festive qui sert à préparer l'exploit d'Elisa. Deuxièmement, le saut en parachute sera ainsi le cœur du spectacle qui est voué à rencontrer une forte adhésion de public si l'on considère les 26.000 billets d'entrée qu'elle fait imprimer[119]. L'expérience eut un tel succès, que quelques années plus tard, en 1827, Elisa organisa une troisième descente. Cette troisième expérience s'inscrit dans la lignée de transmission du savoir qu'Elisa avait reçu par la collaboration avec son père et son oncle. Le saut en parachute est en effet précédé cette fois non seulement de courses de chevaux, mais aussi de la première ascension d'Eufrasia Bernardi, une élève d'Elisa[120].

L'introduction des courses de chevaux et de chars semble déjà remonter aux descentes effectuées en France, et témoigne d'une volonté de plus en plus marquée d'affirmation, tant économique que professionnelle. Cette quête mène le Préfet de Police, en mars 1817, à dénoncer plusieurs

---

118 « Prima discesa col Paracadute di madamigella Garnerin areoporista, che avrà luogo il 5 maggio 1824, e corse di fantini a cavallo ed a piedi, con marcia trionfale, dirette da Girolamo Coppa. », *Dei giuochi olimpici della Grecia e dei circensi in Roma. Della Regate in Venezia, delle corse di bighe e de' fantini a cavallo ed a piedi in Padova e degli spettacoli nell'Anfiteatro dell'Arena in Milano dal 1807 a tutto il 1834*, Milano, a spese dell'autore, 1836, p. 34.

119 « Seconda discesa col paracadute di madamigella Garnerin nel 23 maggio 1824 », *Dei giuochi olimpici della Grecia e dei circensi in Roma*, p. 36.

120 « Terza discesa col paracadute dell'aereoporista francese Elisa Garnerin », *Dei giuochi olimpici della Grecia e dei circensi in Roma*, p. 39.

pratiques mises en place par Elisa, et notamment l'appropriation des recettes issues de la souscription pour le soutien d'un magasin de poudre situé à Soissons après un incendie qui l'avait détruit.[121] Elisa est explicitement accusée d'avidité pour l'appropriation de ces fonds qui auraient servi à financer la construction d'un nouvel aérostat, et de s'être appropriée de l'argent issu des différentes souscriptions qu'elle fit circuler pour ses exploits (voir les figures 1 et 2). La lettre du Préfet de Police nous informe que ce dernier a fait enlever les affiches qu'Elisa avait fait poser dans toute la ville pour la souscription pour le renouvellement de son spectacle de saut en parachute et de course des chevaux[122].

Ce mécontentement dérive sans doute du caractère « agressif » d'entreprenariat mis en place par Elisa et de sa quête constante de financement. Cela s'applique plus précisément à l'organisation de la troisième descente de sa carrière, qui eut lieu à Paris le 21 avril 1816. Dans une lettre adressée au ministre de l'Intérieur, Elisa manifeste sa volonté de participer, avec son spectacle, aux fêtes nationales et demande l'octroi d'un financement de 18.000 francs pour la réalisation de son projet[123]. Sa proposition est le fruit d'un travail d'équipe car elle concerne une ascension réalisée par trois aérostats conduits par trois personnes distinctes, une par machine : Elisa elle-même, son mari, et Sophie Blanchard (1778–1819). Celle-ci, première femme aéronaute de France, fut très acclamée, au point de prendre part de manière régulière aux ascensions organisées sous l'Empire[124]. Elisa utilise cette alliance inédite pour renforcer la valeur de sa représentation, en la mettant en relation avec les fêtes nationales : « Ce spectacle majestueux, qui ne s'est encore vu à aucun lieu du monde, m'a paru digne de fixer l'attention de V.E. et d'ajouter à l'éclat d'une fête donnée à l'occasion d'un si grand événement[125]. » Les trois aérostats seraient de taille différente. Un premier et plus grand, qui serait positionné au milieu des deux autres d'après

121 « Copie de la lettre écrite le 24 mars 1817 à Mr le Duc de Grammont, premier gentilhomme de la Chambre par Mr le Préfet de la Police ». Paris : Archives Nationales de France (ci-après ANF), F/21 1037, dossier « Elisa Garnerin ».

122 *Ibid*.

123 Lettre d'Elisa Garnerin au Ministre de l'Intérieur, Comte de l'Empire. ANF : F/21 1037, dossier « Elisa Garnerin ».

124 Lynn, *The Sublime Invention: Ballooning in Europe, 1783–1820*, Londres: Routledge, 2015, p. 62.

125 Lettre d'Elisa Garnerin au Ministre de l'Intérieur, Comte de l'Empire. ANF : F/ 21 1037, dossier « Elisa Garnerin ».

un croquis explicatif, coûterait à lui seul 8.000 francs. Le deuxième et le troisième, qui auraient la même taille, coûteraient 10.000 francs ensemble[126].

Madame Saqui et une vision « collaborative » de l'entreprise théâtrale

Cette stratégie de spectacle, fondée sur la quête constante de financement par des souscriptions et des sollicitations auprès de l'État, même si elle est souvent efficace, ne semble pourtant pas être le seul modèle événementiel au féminin. Le cas du théâtre de Marguerite-Antoinette Lalanne (1786–1866), connue sous le nom de Madame Saqui, du nom de son mari, Jean-Julien-Pierre Saqui, est probablement le cas de figure qui représente le plus cette différence. Comme Elisa Garnerin, Madame Saqui est plongée depuis l'enfance dans un contexte qui deviendra non seulement son cadre de vie mais aussi sa profession. Fille de l'acrobate Jean-Pierre Lalanne, elle est confrontée à un modèle de carrière « nomade ».[127] Son père, qui fait partie de la troupe des célèbres Danseurs du Roi dirigée par Jean-Baptiste Nicolet (1728–1796), se blesse lors d'une représentation vers 1791–1792 et doit quitter Paris en marquant le début d'une vie itinérante[128]. À sa mort, en 1805, sa fille retourne à Paris et y devient célèbre et appréciée du public pour ses représentations en tant que danseuse de corde dans les nombreuses activités proposées par les jardins Tivoli, qui comprennent, entre autres, les spectacles d'ascension de Garnerin[129]. Cette activité d'acrobate perdure jusqu'en 1816, lorsqu'elle parvient à établir elle-même son propre théâtre et cela dans le cadre de la diversification des théâtres parisiens de cette période d'épanouissement liée au Boulevard du Temple[130]. À partir de ce moment, Madame Saqui se penche davantage vers la gestion de

126 *Ibid*. Le croquis aquarellé est joint à la lettre.

127 Sur le parcours de Madame Saqui, voir le récit biographique de Paul Ginisty, *Mémoires d'une danseuse de corde : Mme Saqui (1786–1866)*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1907.

128 John McCormick, *Popular Theatres in Nineteenth-Century France*, London, Routledge, 1993, p. 34.

129 *Ibid.*, p. 15.

130 *Ibid.*, p. 19. Sur cet épanouissement, voir aussi : Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, en particulier les deux premiers chapitres. Sur les théâtres du Boulevard du Temple,

spectacles tout en continuant – néanmoins – la danse sur corde. Cette combinaison de gestion/direction de spectacles et de performance sera un trait caractéristique de sa carrière, et elle ne cessera de faire valoir la pratique professionnelle dans son activité d'entrepreneuse.

C'est notamment cette activité non pas d'actrice, mais d'entrepreneuse, qui permet à la danseuse de jouer un rôle fondamental sur la scène théâtrale parisienne. Ce parcours commence avec l'acquisition du Café d'Apollon, en 1816, qui est tout de suite transformé en un lieu de divertissement proposant des spectacles de danseurs de corde et connu, dès 1825, sous le nom de *Théâtre de Madame Saqui*. Sur la base du privilège qui l'autorise à héberger des représentations de curiosité, Madame Saqui ne cesse de demander des autorisations pour faire jouer des spectacles différents qui, en ayant comme modèle la danse sur la corde, combinent aussi des pantomimes[131]. La volonté de différenciation est présente dans les démarches que Madame Saqui entreprend pour la réunion des spectacles de danse sur corde avec des institutions proches de ses programmes, telles que le Théâtre des Funambules et le Cirque Franconi[132]. Ce qui semblait être une collaboration à succès au début des années 1820 se solde par un échec quelques années plus tard : un déclin progressif des activités mena Madame Saqui à vendre son activité à Dorsay au début des années 1830[133]. Derrière cette vente il y a des dettes qui ne furent pas générées par Madame Saqui elle-même mais par son frère Baptiste, directement impliqué dans

---

voir aussi : Olivier Bara (dir.), *Boulevard du Crime : le temple des spectacles oculaires*, n° 4 de la revue *Orages. Littérature et culture 1760–1830*, Gagny, Apocope, 2005.

131 Voir par exemple les demandes des années 1818, 1819 et 1820 pour pouvoir jouer des pantomimes et des arlequinades : ANF, F/21 1150, dossier « Théâtre Saqui. Spectacle des acrobates ». Sur les privilèges, voir les travaux de Jean-Claude Yon et en particulier : « Les théâtres parisiens à l'ère du privilège (1807–1864) : l'impossible contrôle », in Jean-Yves Mollier, Philippe Régnier et Alain Vaillant (éd.), *La production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIXe siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 71–66.

132 Pour l'intégration des spectacles avec l'entreprise de Franconi, voir notamment les dossiers des ANF : F/21 1150, dossier « Franconi ». Sur l'intégration des spectacles de Madame Saqui avec les Funambules, voir, de manière générale : McCormick, *Popular Theatres,* éd. cit., p. 36. Pour un récit détaillé des vicissitudes et collaborations qui lièrent les deux institutions, voir : Louis Péricaud, *Le Théâtre des Funambules. Ses mimes, ses acteurs, ses pantomimes, depuis sa fondation jusqu'à sa démolition*, Paris, Sapin, 1897.

133 McCormick, *Popular Theatres,* éd. cit., p. 36–37.

la gestion financière du théâtre[134]. Ces vicissitudes se firent au détriment, hélas, de la réussite scénique de l'entreprise qui vit le mélange progressif d'exercices acrobatiques et de danse sur corde avec des mélodrames[135].

Les quelques quinze ans de succès que connut l'entreprise de Madame Saqui se caractérisent par une quête constante de nouveaux spectacles, dans le but de concurrencer les établissements voisins, tels que le Théâtre des Petits Lazari ou encore le Cirque-Olympique. Cette recherche constante de nouveauté est explicite bien avant le décès de Jean-Julien-Pierre Saqui en 1825 dans la mesure où Madame Saqui est entrepreneuse auparavant. Dans une démarche de diversification face à la concurrence, Madame Saqui fait appel à des pratiques de spectacles qui sont de plus en plus populaires. Par exemple, en février 1818, le *Journal de l'Empire* rapporte la tentative – sans succès – de visite de la cour du Pont Royal : « La troupe de Madame Saqui, dite des Acrobates, portée sur un char antique traîné par quatre chevaux, s'est arrêtée, vers deux heures, devant le guichet du Pont Royal, et a demandé à entrer dans la cour ; mais il paraît qu'il n'y avait point d'ordre pour le recevoir, et elle a continué sa route sur le quai[136]. » La référence aux chars antiques, qui rappelle les spectacles d'Elisa Garnerin, a certainement pour but de s'appuyer sur une pratique courante dans l'organisation des divertissements qui proposent plusieurs sortes de spectacles.

Néanmoins, contrairement à Elisa Garnerin, Madame Saqui semble promouvoir un format collaboratif de spectacles et soutient volontiers les artistes qui travaillent avec elle dans une perspective collégiale. C'est ainsi que par exemple elle donne une représentation dont les recettes sont versées au soutien d'un certain Masteaux, artificier, qui avait été victime d'une explosion très violente et qui était dans le besoin. Si l'on suit la presse périodique, il semble même que l'action de bienfaisance de Madame Saqui ait entraîné d'autres manifestations de solidarité et des représentations au bénéfice de l'artificier, telles que notamment celles des Franconi, dont Masteaux était l'un des fournisseurs[137].

---

134 Paul Ginisty, *op. cit.*, p. 171.

135 Paul Ginisty, *ibid.*, p. 171.

136 *Journal de l'Empire*, 4 février 1818, p. 1.

137 « M. Masteaux, artificier, rue du faubourg Saint-Denis, n° 178, vient d'être victime d'un accident épouvantable qui lui ravit presque tous ses moyens d'existence. Père de famille, cet honnête citoyen a perdu dans une explosion qui a eu lieu chez lui, il y a quelques jours, tout le fruit de ses travaux. Madame Saqui a déjà donné

Cette ouverture concerne, entre autres, les nombreuses représentations qui sont données en dehors de Paris et en particulier après 1830, lorsque le théâtre doit fermer suite à des difficultés économiques qui sont provoquées par l'épidémie de choléra de 1832. À partir de ce moment, Madame Saqui se réoriente vers la pratique de danse sur corde et reprend le modèle de carrière itinérante qu'elle avait connu dans son enfance. Étant donné la renommée qu'elle a pu construire en tant que danseuse et propriétaire de son propre théâtre, ses spectacles sont annoncés avec beaucoup d'éclat à plusieurs reprises. Mais aussi, dans une dynamique de soutien et de promotion économique, elle associe ses spectacles à ceux d'artistes locaux, et cela vraisemblablement dans le but d'atteindre un public de plus en plus important. C'est ainsi que par exemple on la retrouve dans une annonce de spectacles au Grand Théâtre de Gand : « Madame Saqui, reconnaissante de l'accueil flatteur qu'elle a reçu de MM. les habitants, et voulant leur en témoigner toute sa gratitude, elle vient, pour cette dernière représentation, de réunir à son spectacle les exercices de MM. Venitien[138]. »

La comparaison de ces deux parcours, celui d'Elisa Garnerin et de Madame Saqui, permet de voir combien la diversité des théâtres s'adapte aux projets et modèles économiques de leurs entrepreneurs. Même si c'est de manière différente, ces deux carrières visent une intégration sans cesse liée aux développements et aux changements de la scène théâtrale. Dans cette perspective, l'association des représentations à telle ou telle personnalité (Robertson dans le cas de Garnerin), ou à telle ou telle activité (comme les courses de chevaux ou les exercices de Vénitien) ne fait que renforcer le caractère versatile des spectacles proposés, et cela d'un point de vue de gestion d'entreprise et non pas par rapport au fait qu'il s'agisse de femmes, d'autant plus que cette combinaison de différents registres fonctionne comme un intermédiaire entre une vision établie, structurée et diffusée d'un spectacle, et une projection, une intégration progressive et quasi expérimentale d'autres formules et/ou types de spectacles.

---

une représentation au bénéfice du malheureux artificier, et nous apprenons que MM. Franconi, dont il est le fournisseur, vont imiter ce généreux exemple. Nous aimons à croire qu'il en sera de même des autres théâtres du boulevard. », « Variétés », *Annales du Commerce : journal de jurisprudence commerciale, annonces et avis divers*, 6 juillet 1828, p. 3.

138 *Théâtre de Gand, comptes-rendus et programme 1833–1834*, coupure G. 19196.

Même si les femmes entrepreneuses représentent une minorité dans le monde théâtral, leurs activités sont très souvent au cœur des discussions qui jalonnent l'industrie du divertissement et elles participent à son développement en exploitant les ressources dont elles disposent, tout en essayant d'atteindre un degré de gestion qui puisse leur permettre de se démarquer face à la concurrence. La tentative acharnée d'Elisa Garnerin de trouver un financement à tout prix pour sa triple ascension montre une volonté d'innovation (représentée par les trois aérostats) qui est issue d'une tradition familiale mais qui essaye de divertir en proposant de nouveaux éléments. D'une manière similaire, l'engagement que Madame Saqui montre dans ses différents projets, ainsi que sa volonté de collaboration, témoignent d'une vision de l'industrie du spectacle qui tend à fédérer pour proposer plus de diversité.

Cette quête du modèle économique « gagnant » se fait souvent de manière directe et pratiquement absolue. C'est dans cette perspective que par exemple Mme Saqui s'affirme de manière ponctuelle face à son mari, qui ne peut être que le témoin silencieux de son ascension et de son succès. En décrivant le rôle marginal de Pierre Saqui dans l'entreprise familiale et surtout dans l'affirmation de sa femme en tant que directrice de son propre établissement, Paul Ginisty insiste sur cette volonté grandissante de gestion d'entreprise qui se pose presque comme un couronnement logique dans la carrière de la danseuse[139].

La volonté de progrès et de développement de cette entreprise est semblable à l'innovation qu'Elisa Garnerin propose dans ses spectacles par de nouveaux lieux de représentation ou des figures perfectionnées de sauts en parachute. Dans les deux cas nous sommes confrontés à un culte du succès et de la performance qui, dans le cadre parisien de la période postrévolutionnaire, se généralise dans une multitude de domaines allant de la musique au théâtre et à la gastronomie, comme le montre Paul Metzner[140]. Dans une société qui laisse peu de place aux initiatives féminines, les activités de Mme Saqui et d'Elisa Garnerin sont d'autant

---

139 « Cependant, après tant de représentations un peu partout, après ce vagabondage de « tournées », Mme Saqui s'était prise du désir d'être chez elle. Aujourd'hui encore, quel est l'artiste qui ne rêve d'être directeur ? Le ménage s'était raccommodé tant bien que mal. Julien Saqui s'était peu à peu résigné à n'être plus que l'homme d'affaires de sa femme. », Paul Ginisty, *op. cit.*, p. 127–128.

140 Paul Metzner, *Crescendo of the virtuoso: spectacle, skill, and self-promotion in Paris during the Age of Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1998.

plus significatives. Elles explicitent la compréhension de ce modèle d'auto-promotion qui combine de manière cruciale une recherche de perfection et des capacités techniques qui sont au cœur de la réalisation des représentations théâtrales[141]. Cela s'avère être un facteur crucial dans l'industrie des spectacles et rythme de manière ponctuelle la carrière des deux femmes entrepreneuses.

141 Sur l'auto-promotion entre quête de perfection et capacités techniques, voir : Paul Metzner, *ibid.*, p. 2.

Une femme de poigne à la tête d'un théâtre ambulant

Loli Jean Baptiste
Université de Franche Comté

« La première troupe itinérante connue en France date de 1570. On en compte plus de 30 avant la fin du XVIe siècle et 232 sont répertoriées pendant la durée du XVIIe siècle. […] Il faut attendre le milieu du XIXe siècle pour voir apparaitre le premier véritable théâtre "ambulant" proposant aux spectateurs de se rassembler dans un établissement que la troupe déplace avec elle[142]. » Ce théâtre démontable français n'a pas plus d'espace de jeu fixe que de registre : à partir du XVIIIe siècle, les pièces sont essentiellement des vaudevilles et des mélodrames, des reprises de grands succès populaires romanesques adaptés à la scène, jouées en plein air, ou dans des locaux couverts mis à disposition, comme des salles communales. Ce théâtre toutefois adopte un dispositif hybride dans la seconde moitié du XIXe siècle avec les « baraques » ou « théâtres panneautés ». Il s'agit d'édifices provisoires construits par la troupe avec des planches et des toiles, composant ainsi des salles de spectacle pouvant accueillir de 200 à 300 spectateurs pour les plus petites et jusqu'à 1 200 pour les plus imposantes. Des établissements éphémères d'envergures diverses et d'une flexibilité inégalable, telle est la définition des théâtres démontables.

Quelle que soit la taille de la salle de représentation, la famille reste la base de ces troupes. Il s'agit d'entreprises où tous les membres du foyer participent à toutes les tâches du théâtre. Il en est ainsi de la lignée Ferranti. Au XIXe siècle, en France, on trouve tous les types de théâtres ambulants.

142 Maryse Belloc, « Postface », *Le théâtre Ferranti, Histoire d'un théâtre ambulant,* Porchères, La Cause du Poulailler, 2012, p. 55.

Il est possible de croiser sur les routes du pays des baraques géantes et d'autres bien plus modestes. La dimension des établissements varie en fonction de la taille des familles. De grandes dynasties ont subsisté : les Delamarre, les Créteur-Cavalier, les De Blasiis, les Durozier, mais peu importe l'envergure de leurs installations, elles fonctionnent toutes sur le même schéma : une troupe d'artistes pluridisciplinaires familiale possédant des théâtres démontables et surtout ambulants. Dans ce cadre, les femmes occupent, comme les hommes, des fonctions diverses, artistiques comme techniques, la distribution des tâches étant plutôt liée aux compétences et aux capacités qu'au genre. On ne peut toutefois parler d'égalité : dans le théâtre ambulant comme ailleurs, les femmes peuvent regretter, comme Eugénie Niboyet écrivaine et journaliste « féministe » dans la *Voix des femmes*, le journal qu'elle a fondé, que la notion d'égalité soit toute relative :

> La République, c'est la Régénération de la société. La société, ce sont les hommes et les femmes. Le plus profond principe de la régénération proposé par la République, c'est l'Égalité, L'Égalité *sociale* ; L'Égalité de tous les membres de la Société. […] Dire aux femmes : vous n'êtes pas électeurs, vous n'êtes pas éligibles […] c'est refuser d'établir l'Égalité tout en la proclamant […][143].

Les femmes foraines ne disposent pas de plus de droits que les femmes sédentaires. Elles ne possèdent aucun bien, mais leur pratique théâtrale et leur quotidien sont différents puisqu'elles ont des responsabilités importantes au sein d'une entreprise qui nécessite de nombreux savoir-faire, ainsi que dans la famille, ce qui en fait des femmes dotées d'un espace d'expression et de mouvement plus prononcé que d'autres femmes de niveau financier et culturel équivalent dans la société française.

Les femmes foraines

Ces femmes sont chanteuses et comédiennes sur scène ; elles participent aussi en tant que costumières, habilleuses, décoratrices à la mise en place du spectacle et à son fonctionnement. Il n'est pas rare qu'elles tiennent la billetterie et s'assurent du placement des spectateurs dans la salle. Ces fonctions ne sont pas des métiers, elles les occupent au rythme des

143 Eugénie Niboyet, « Égalité complète, égalité vraie », in *La voix des femmes*, n° 7, 27 mars 1848, p. 2.

besoins de la troupe et de la taille de celle-ci. Cette multiplicité des tâches ne doit pas être confondue avec une liberté : il ne s'agit pas pour elles de choisir ou de s'essayer à plusieurs domaines, comme le suppose parfois le stéréotype de la vie itinérante comme espace de liberté, mais de répondre aux impératifs économiques et logistiques du théâtre ambulant.

Une femme foraine est par ailleurs à cette époque une mère qui engendre en moyenne dix nourrissons au cours de son existence. Elle est responsable de l'éducation de ses enfants, qui ne sont pas scolarisés, mais aussi de leur formation au métier de comédien ou à toute autre tâche dans la troupe. Ce rôle produit un imaginaire de la mère universelle de la troupe dont témoigne Pierre Herbé, ancien régisseur au Trianon théâtre, l'un des plus grands théâtres démontables, en ces termes : « Elles étaient à la fois cantinières, infirmières. Qu'elles fussent sœurs, épouses ou maîtresses, elles étaient toujours un encouragement et jamais un homme digne de ce nom n'aurait fait preuve de paresse devant ces êtres qu'ils chérissaient à des titres divers[144]. »

Si les hommes ne font pas preuve de paresse, ils font preuve de l'autorité que leur confèrent leurs droits au sein de la société française : la troupe est ainsi placée sous celle du père de famille, décideur pour la mise en scène et le choix des acteurs. « Dans ces théâtres-là, l'artiste, le créateur, est en même temps le chef d'entreprise[145] », souligne l'écrivain Émile Copferman. La liberté féminine dans ce cadre est peut-être à chercher ailleurs, notamment dans l'absence d'agents et d'intermédiaires. Les troupes étant familiales, leurs membres n'occupent pas d'« emplois » aussi prédéfinis qu'ailleurs. Une chanteuse ou une comédienne est ainsi amenée à jouer dans de nombreux registres, à l'exemple de Jeanine Camp (née en 1922), une enfant de la balle devenue très célèbre au XXe siècle et qui a relaté ses souvenirs dans *Née dans une roulotte*. « Dès son plus jeune âge elle fut le bébé sauvé par Lagardère, puis Cosette, puis Suzanne, […] Elle débute très tôt dans les opérettes classiques et viennoises. Elle joue aussi très tôt, la comédie, le vaudeville et le drame […] Soit près de

---

144 Extrait d'une lettre envoyée par Pierre Herbé à Marguerite Camp, témoignage recueilli par Lucien Caron, in *La Brochure : bulletin de l'association Les amis du théâtre démontable*, n° 3, mai 1987, p. 7.

145 Émile Copfermann, *Le Théâtre populaire, pourquoi ?*, Paris, François Maspéro, 1969, p. 13, cité in Catherine Faivre-Zellner, *Firmin Gémier, héraut du théâtre populaire,* Rennes, PUR, 2006, ch. IV, <http://books.openedition.org/pur/2168>

180 rôles ![146] » Ces bateleuses peuvent faire partie d'une troupe ou être membres d'une famille d'artistes, mais elles ont aussi la possibilité d'être des comédiennes libres et de proposer leurs services pour des spectacles ponctuels. En ce qui concerne les différents rôles féminins des théâtres démontables, ce sont les mêmes que dans les théâtres principaux : les jeunes premières, les coquettes, les ingénues, les duègnes et les grands premiers rôles, à ceci près qu'une comédienne de théâtre démontable peut être, un soir la jeune première et le lendemain une coquette. Il en va de même pour les hommes : comme tous les comédiens du théâtre ambulant, les femmes qui souhaitent être engagées établissent une liste de rôles dont elles maîtrisent les textes, un « répertoire », auquel s'ajoute, à la différence des hommes, leur propre garde-robe. « Souvent, les théâtres demandent les artistes avec leur malle de costumes. Les femmes doivent avoir leurs costumes mais pas les hommes, à part pour les habits à queue ou les costumes[147] », raconte Daniel Plazer, arrière-petit-fils d'Emélie Falck. En province « la grande variété du répertoire des théâtres démontables suppose une garde-robe importante, avec des costumes de toutes les époques et de tous les milieux sociaux, permettant d'incarner des centaines de personnages[148] ». La liberté de répertoire est donc au prix d'un investissement personnel et d'une capacité à être son propre agent.

Le répertoire des démontables est composé essentiellement de mélodrames comme le célèbre *La Porteuse de pain* (roman de Xavier de Montépin publié en feuilleton en 1884–1885, accompagné de gravures illustrées, puis adapté au théâtre et au cinéma), ainsi que de pièces comiques telle que *Mon curé chez les riches* (1925) d'après Clément Vautel, qui sont des pièces adaptées de romans bien connus du public et très appréciés. Le théâtre ambulant n'a pas de répertoire particulier, il adopte des succès populaires, parfois proches de la culture savante, comme *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas, *L'Arlésienne* d'Alphonse Daudet, ou encore *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand. Les comédiennes des théâtres ambulants s'inscrivent dans la notoriété des actrices de théâtre et de cinéma ayant créé ces rôles : leur jeu et leur pratique consistent à s'adapter aux conditions matérielles de la représentation.

---

146 Lucien Caron, « Répertoire des comédiens », *Brochure n° 7*, Bulletin de l'association Les amis du théâtre démontable, 1988, p. 79.

147 Daniel Plazer et Sylvie Latrille, *Le Théâtre Ferranti. Histoire d'un théâtre ambulant*, Porchères, La Cause du Poulailler, 2012, p. 45.

148 Benoit Têtu, *Musée du théâtre forain*, Artenay, Crès, p. 58.



Fig. 3 : Photographie d'Emélie Falck. Date et photographe inconnus. Archives personnelles Daniel Plazer. (petit-fils d'Emélie Falck).

Emélie Falck, une femme directrice d'un théâtre ambulant

À quoi peut ressembler la vie d'une directrice de théâtre ambulant au XIX[e] siècle ? Quels peuvent être les obstacles et les difficultés d'une telle responsabilité ? Ouvrons les archives et intéressons-nous à la si particulière Emélie Falck-Ferranti, aux commandes d'un théâtre démontable. En 1897, Emélie Falck, accompagnée de son mari, fonde le « théâtre Populaire », un petit théâtre démontable panneauté, qu'ils déplaceront dans une bonne partie de la France. (Fig. 3)

Emélie Falck naît en 1869 dans le Loiret, elle est la première fille de François Falck (1842–1900), directeur d'un théâtre démontable ambulant, « le théâtre français », et de Rosalie Fribourg (1852–1929), circassienne, ce qui lui vaut d'apprendre le métier auprès de ses parents. Ceux-ci parcourent la France avec une simple roulotte et un cheval, présentant de petits spectacles pluridisciplinaires alliant le théâtre, la danse, le cirque et la prestidigitation, la stratégie étant de proposer le plus de spectacles dans un périmètre assez large. Ils font le choix de rester très peu de temps dans les localités. Ils perçoivent un revenu très modeste et les débuts sont difficiles. À peine âgée de 17 ans, Rosalie met au monde Emélie et de 1869 à 1893 elle porte 10 enfants sur les routes. « Imagine-t-on la vie de ces femmes, le métier, le ménage, les lessives, la cuisine, les enfants… l'esclavage ! Sa première maternité précoce, ses onze enfants,

son existence aux quatre coins du pays, n'empêcheront pas Rosalie de quitter ce monde à 76 ans en 1929. […] sans compter les fausses couches si nombreuses à l'époque. Oui, étonnantes ancêtres, à qui nous nous devons de penser avec respect et vénération[149] », raconte Lucien Caron, rédacteur en chef de la *Brochure des théâtres démontables*.

De son côté, Louis naît en 1866 également dans un univers artistique, son grand-père Alphonse Stanislas Louis était un artiste peintre décorateur et sculpteur, tandis que son père et son oncle étaient marionnettistes. Louis se destine au cirque et trouve engagement en tant que contorsionniste auprès de Nicolas Falck, directeur du « Cirque Français », oncle d'Emélie.

Ensemble, après leur mariage en 1893, Louis et Emélie se lancent dans leur propre aventure d'artistes itinérants. Dans le sud-ouest de la France, ils proposent des spectacles de marionnettes, contorsion et chant. Il s'agit de plusieurs numéros, contorsion pour Léopold, saynètes de théâtre pour Emélie. Ils ne voyagent à cette époque qu'avec une seule vermine[150].

Le Théâtre populaire

Comme l'installation est légère, ils peuvent circuler rapidement, ils restent une à deux journées par village. Daniel Plazer[151] suppose que le père de Louis, Henri Dieudonné les suit avec des marionnettes et qu'ils devaient jouer tous ensemble en plein air, n'ayant pas encore de baraque. En 1894, ils ont leur premier enfant, Andréa et c'est seulement en 1897 que se fait l'acquisition du premier théâtre Ferranti, qu'ils nomment le « Théâtre populaire. » Le théâtre populaire est petit certes, mais c'est tout de même un bel établissement, il est peu de temps après transformé en théâtre de pose. Le concept est assez original, les comédiens se mettent en scène, proposant des postures, afin de réaliser des images figuratives ou « tableaux vivants ». Tout cela sans aucune parole, ni mouvement. Comme dans un musée, le public se déplace autour de sculptures vivantes. Il s'agit d'une pratique relativement récente, qui fait fureur dans la seconde moitié du XIXe siècle dans les théâtres de variété à Paris comme à Londres ou à New York et que les théâtres ambulants contribuent à

---

149 *La Brochure : bulletin de l'association Les amis du théâtre démontable,* n° 14, 1990, p. 24.

150 Une vermine est une roulotte tirée par un cheval.

151 Daniel Plazer et Sylvie Latrille, *op. cit.*, p. 17.

populariser et diffuser plus largement, jusqu'à l'essor du cinéma muet qui en reprend les modalités[152].

Au fur et à mesure que les enfants, treize dont huit atteignent l'âge adulte, grandissent et sont en mesure de comprendre et de jouer, ils deviennent membres de la troupe à part entière et interprètent des rôles. Louis et Emélie ne jouent pas les « jeunes premiers ». Comme ils sont nombreux dans la troupe, ils réservent ces rôles aux plus jeunes, distribués en fonction des âges et des tempéraments. Lorsque l'âge ne correspond plus, la relève est assurée par le cousin ou le jeune frère suivant. Dans la famille, les premiers rôles féminins sont tenus par Andréa (1894–1985), surnommée Honorine[153], la première fille du couple. À l'âge de 15 ans, elle commence à jouer les rôles de femme, puis, enchaînant les personnages importants, elle acquiert une grande expérience et devient petit à petit une grande comédienne, comme sa mère. Elle a ainsi été l'interprète de Claire de Beaulieu dans le célèbre mélodrame *Le Maître des Forges* (1882, adapté au théâtre en 1883, avec des tournées dans toute l'Europe), de George Ohnet ou bien encore de Julia de Noirville, héroïne du mélodrame *Roger la Honte*, adapté en 1888 par George Grisier d'après le roman populaire homonyme de Jules Mary (1886)[154]. Épouse du comédien Henri Portefaix, plus connu sous le nom de Porte, elle dirige avec lui l'un des plus grands théâtres démontables de la lignée, tout en restant auprès de ses parents jusqu'en 1940.

Les guerres mondiales interrompent leurs activités : en 1914, alors que la famille est installée dans la Vienne à Gencey, ils se sédentarisent faute de pouvoir jouer et Louis devient garde-champêtre du village. Quant aux enfants, ils s'engagent dans les fermes avoisinantes et aucun spectacle n'est possible jusqu'en 1916. « La guerre s'éternisant, toute la famille prend le chemin du Bassin d'Arcachon, avec une voiture et un cheval et

---

152 Voir à ce propos Julie Ramos (dir.), *Le Tableau vivant ou l'image performée*, Paris, INHA, 2014, notamment la contribution de Valentine Robert, « Le tableau vivant, ou l'origine de l'"art" cinématographique », p. 263–282.

153 Il était très courant de donner des surnoms, qui deviennent des deuxièmes prénoms et noms de scène.

154 *Roger la Honte*, drame en cinq actes et huit tableaux par MM. Jules Mary et Georges Grisier, représenté pour la première fois à Paris, au théâtre de l'Ambigu-Comique, le 28 septembre 1888. Grand succès populaire, le roman connaîtra aussi quatre adaptations cinématographiques respectivement en 1913, 1933, 1946 (avec Maria Casarès dans le rôle de Julia de Noirville) et 1966 (avec Irène Papas dans le même rôle).

dans les salles des fêtes, à la cadence d'une localité par jour, on reprend le métier[155]. » Pendant la guerre, le théâtre est resté à Gencey, les membres de la famille se déplacent avec une seule caravane. Petit à petit, lorsque la guerre prend fin, ils décident de récupérer le théâtre afin de reprendre les tournées. Ils font l'achat d'une nouvelle « baraque ». L'âge d'or du théâtre démontable commence. Le public veut oublier les atrocités de la guerre et souhaite se divertir. Les années folles sont des années florissantes pour la famille Falck-Ferranti.

L'entreprise familiale va se diversifier puisqu'elle est en mesure (par son nombre d'enfants) de proposer un répertoire plus riche, notamment des mélodrames, des vaudevilles et des comédies. Ce sera le premier théâtre démontable portant le grand nom de Ferranti, suivi, jusqu'en 1945, de quatre démontables dirigés par le couple. Dans les années 1930, le dernier théâtre sera grandiose : surnommé le « palace », ce magnifique établissement acheté par Louis et Emélie à la foire du trône est une structure mesurant 40 mètres de longueur sur 12 mètres de largeur, composée d'un plateau de scène de 120 mètres carrés, pouvant contenir jusqu'à 900 spectateurs. La troupe s'est agrandie, plus de 28 personnes peuvent être présentes pour un spectacle. La troupe possède 15 roulottes, 25 caravanes, des fourgons, des chariots et des camions. Quel théâtre, aujourd'hui dispose d'une telle envergure ?

> Ce vieillard souriant, au visage parcheminé strié de rides bienveillantes, ayant accepté l'interview tint à me faire visiter la salle et la scène. Six cents places assises répétait-il, et aux jours de grande affluence, je parviens à me caser jusqu'à neuf cents spectateurs. J'en mets partout. Jusque dans les coulisses. Il y en a qui apportent eux-mêmes leur chaise ou leur pliant. […] cent vingt mètres carrés de plateau et vingt-huit personnes de troupe sans compter les enfants, précisa mon aimable cicérone. Avec ça, je peux jouer tout ce qui me plait. La figuration bien entendu, m'est fournie par les habitants du pays. Tenez quand je joue « la passion » j'ai parfois plus de soixante-dix personnes en scène, et c'est le curé lui-même, qui nous aide à choisir les meilleurs figurants. Nous ne sommes pas des nomades, des baraques d'un jour, ou même d'une semaine. Nous sommes des stables, quand nous nous installons dans un bourg, c'est pour une durée de trois mois minimum[156].

---

155 *La Brochure : bulletin de l'association Les amis du théâtre démontable*, n° 8, janvier 1989, p. 27.

156 Lucien Caron, entretien avec Louis Théodore pour le journal *Vu*, in *La Brochure : bulletin de l'association Les amis du théâtre démontable*, n° 8, octobre 1988, p. 22–23.

D'abord, itinérants à cheval, ils terminent par la motorisation. Les théâtres de la famille ont traversé les années, ils se sont modifiés au fil du temps, ont suivi les progrès technologiques ; en revanche, le statut des femmes n'a pas beaucoup changé, conformément aux lois de la société française.

Le statut juridique

Quelle que soit la liberté que leur suppose l'imaginaire d'une bohème itinérante, la réalité est que les femmes nomades, comme les sédentaires, ne peuvent accomplir aucun acte juridique. Elles n'ont aucun droit sur l'administration des biens communs et ne peuvent sans autorisation de leur mari exercer une profession. Selon le droit de la famille régi par le Code civil de 1804, « la femme mariée est une incapable juridique. Elle est entièrement subordonnée à son mari qui, en contrepartie, lui doit protection. […] Dans les entreprises familiales, l'épouse est invisible au regard de la société, sans aucun statut ni salaire[157]. »

Quant aux règlementations des théâtres, le décret impérial du 6 janvier 1864 relatif à la liberté des théâtres est venu balayer avant même la naissance d'Emélie Falck les règles très contraignantes auparavant en vigueur, notamment le règlement sur les théâtres du 15 mai 1815 et l'ordonnance du 8–21 décembre 1824, selon lesquels une femme n'avait pas le droit de diriger une troupe et la nomination des directeurs de troupes de province revenait au Ministre de l'intérieur. Désormais tous les directeurs de théâtres « autres que les théâtres subventionnés sont et demeurent affranchis envers l'administration de toutes les clauses et conditions de leurs cahiers des charges en tant qu'elles sont contraires au présent décret.[158] » Une femme mariée comme Emélie Falck, cependant, reste sujette à l'autorité que le Code Civil reconnaît à son mari, et ne peut exercer des fonctions de « directrice d'un théâtre démontable » que dans la mesure où son époux le lui permet, et sans en avoir une reconnaissance juridique.

157 Pierre Labardin, Paulette Robic, in *Épouses et petites entreprises. Permanence du XVIIIe au XXe siècle*, *Revue française de gestion*, 2008/8–9 (n° 188–189), p. 97–117.

158 Bulletin des lois de l'Empire Français, in *Premier semestre de 1864, les lois et décrets d'intérêt public et général*, Paris, Imprimerie Royale, 1794, p. 55.

Ainsi, lorsque Emélie et Louis achètent leur premier théâtre en 1887, c'est le seul nom de Louis qui figure au contrat. Toutes les baraques et tout le matériel sont ses biens propres. « Mon grand-père gère toutes ces personnes. C'est lui le directeur. C'est lui qui fait les comptes. […] puis ma grand-mère prend la suite pour l'administratif[159] », témoigne Daniel Plazer. Convaincue de la place importante d'Emélie dans l'entreprise des Ferranti, je suis persuadée que malgré les réglementations imposées par l'État, à titre privé, la jeune femme possède des responsabilités importantes au sein du théâtre. Comme les épouses d'artisans-commerçants, elle ne touche pas de salaire, elle est officiellement sans profession et ne possède pas de biens. Néanmoins, elle est pleinement consciente de son rôle et l'affirme dès qu'elle en a l'occasion. Elle se déclare ainsi « Directrice d'un théâtre forain-Artiste dramatique » sur sa carte d'identité et son carnet de circulation d'identité[160]. (Fig. 4)

Celui d'Emélie a été bel et bien signé et rempli par la préfecture de Bellac le 19 décembre 1913, par le sous-préfet, carnet régi par la loi du 16 juillet 1912[161] ; toutefois, ces actes étant principalement déclaratifs, ils ne prouvent en aucun cas l'autorisation juridique de bénéficier du statut de directrice. En outre, nous pouvons supposer qu'il s'agissait pour Emélie d'un moyen de justifier ses nombreux déplacements, à cette époque où le vagabondage et le nomadisme peuvent être passibles de poursuites. Peut-être n'en souhaite-t-elle pas moins affirmer une position réellement occupée dans l'entreprise familiale. Il s'agit ici de suppositions quant à l'organisation interne du couple dans l'entreprise, et les interrogations subsistent. En effet, les informations juridiques liées aux théâtres mouvants restent encore lacunaires.

---

159 Daniel Plazer et Sylvie Latrille, *op. cit.*, p. 45.

160 D'après l'article 4 du décret de 1913, tous les *forains* (c'est-à-dire tout individu de nationalité française qui, n'ayant en France ni domicile ni résidence fixe, se transporte habituellement pour exercer sa profession, son industrie ou son commerce, dans les villes et villages, les jours de foire, de marché ou de fête locale) doivent obligatoirement posséder un carnet de circulation d'identité. Il faut renseigner : le nom et prénom, le lieu et date de naissance, le dernier domicile, dernier lieu de résidence, le genre de commerce ou industrie exercée.

161 Ministère de l'Intérieur, in *Loi du 16 juillet 1912 et décret du 16 février 1913, sur l'exercice des professions ambulantes et la circulation des nomades*, Paris, H. Charles-Lavauzelle, 1914.



— 2 —

Signalement.

Taille : 1m 63
Nez... Dos (1) rectiligne
Base (2) relevée
Cheveux : chat. foncé
Barbe : «
Teint.. Pigmentation (3) p.
Sanguinolence (3) m
Iris... Auréole blouard.
Périphérie blouard.

MARQUES PARTICULIÈRES

Naevus très petit sous l'oreille droite

(1) Répondre par c = concave, r = rectiligne, v ou b = convexe *ou* busqué.
(2) — r = relevée, h = horizontale, ab = abaisée.
(3) — p = petite, m = moyenne, g = grande.

Signature de l'impétrant,

Ferranti Emélie

— 3 —

A Bellac le 19 Décembre 1913

NOUS (1) Sous. Préfet
de Bellac

Vu :

1° *La demande de la nommée* (2) Falck Emélie épouse Ferranti Louis Léopold
Né à Ferrières (Loiret)
le 23 mars 1869
de François *et de* Fribourg Rosalie
Profession directrice de théâtre forain, artiste dramatique
Dernier domicile Bellac

2° *La Loi du 16 juillet 1912, art. 2, et le Règlement du 16 février 1913,*

Délivrons à Mme Falck Emélié épouse Ferranti Louis *le présent carnet d'identité qui devra être présenté à toute réquisition des Officiers de police judiciaire ou des agents de la force ou de l'autorité publique.*

Le (1) Sous. Préfet

(1) Préfet ou Sous-Préfet.
(2) Nom et prénoms.

Fig. 4 : Photographie du carnet d'identité forain appartenant à Emélie Falck. Date et photographe inconnus (après 1913). Archives personnelles de Daniel Plazer (petit-fils d'Emélie Falck).

La fin du théâtre Falck-Ferranti

Tout compte fait, les Ferranti font évoluer leur théâtre en fonction des aléas de la vie. À la mort de Louis en 1945, Emélie cède le théâtre, en le partageant entre tous ses enfants. Sur les traces de sa mère et grand-mère, Andréa dirige à son tour l'un des plus grands théâtres de la lignée. Les Ferranti font partie des premiers théâtres démontables possédant une installation modeste et arrivent en fin de vie avec un théâtre gigantesque. Ils survivent aux deux guerres mondiales, connaissent l'apogée du théâtre itinérant et donnent à leurs enfants le désir et la fierté de continuer et d'assurer la renommée de la dynastie Ferranti.

Effaçons les idées préconçues que l'on peut se faire du théâtre dit « de rue », éloignons les représentations que l'on peut avoir des « saltimbanques ». Dès leurs débuts, ces communautés au quotidien si

particulier, au métier si original par leur nomadisme ont finalement une grande ouverture d'esprit et sont, en un sens « avant-gardistes » sur le statut des femmes. Effectivement, dans ces entreprises familiales, aucune distinction n'est faite entre les hommes et les femmes, toutes les tâches sont réparties entre tous les membres de la famille. En ce qui concerne Emélie, elle doit ajouter à son rôle de mère, de comédienne et de femme le rôle de directrice qui implique une gestion financière de son établissement, les contrats des employés (acteurs extérieurs à la famille), le montage du théâtre et le choix des lieux stratégiques où tourner les spectacles et la gestion des recettes. Sans avoir jamais suivi d'éducation scolaire, les femmes foraines sont des femmes autodidactes, qui apprennent à « l'école de la vie ». D'autres femmes artistes comme Emélie sont des figures de force dans le milieu forain. Roxane Durozier (1926–2005), comédienne ambulante de la grande famille Durozier, s'est notamment battue pour les droits des femmes. Elle vécut la fin du théâtre démontable forain, et fut l'une des premières à devoir se reconvertir à la disparition de celui-ci : plongée dans le monde de l'industrie à 28 ans, elle fut l'une des « meneuses de la première grève illimitée sous De Gaulle à l'usine des poupées Bella[162] ». Lydia Métais, fille de Jean Créteur, un grand comédien ambulant, est également une enfant de la balle, qui aujourd'hui s'efforce de transmettre l'histoire de sa famille et, en tant que présidente des amis du musée du théâtre forain, se bat pour que les souvenirs de ses ancêtres ne tombent pas dans l'oubli.

C'est à travers ces témoignages historiques que nous pouvons nous faire une idée des responsabilités accordées à certaines femmes foraines dans les entreprises familiales. Emélie est l'exemple d'une femme aux multiples facettes, capable de jouer, chanter et apprendre plusieurs rôles différents dans la même semaine, tout en assumant la gestion de l'entreprise ainsi que son rôle de mère. L'analyse d'une vision plus précise sur une famille a permis de nous extraire des croyances et d'apporter un nouveau regard sur le positionnement des femmes dans les théâtres démontables, avec leur quotidien difficile, bien différent de celui des grandes vedettes des théâtres institutionnels, même quand elles se lancent dans de longues tournées comme Marie Dorval – qui était pourtant fille de comédiens ambulants – ou Sarah Bernhardt. Ces comédiennes des théâtres démontables seront tout au plus des « divas » d'un soir, ayant pour loges des roulottes. Aussi

162 France culture, *Sur les Docks*, Paris, Jeudi 5 mai 2016, 53'.

furtif et éphémère que leurs passages, après plus de deux siècles sur les routes, le théâtre forain s'essouffle, les réglementations se multiplient et les petites entreprises familiales théâtrales n'ont plus les moyens de se renouveler sans cesse, ce qui entraîne la faillite de bon nombre d'entre elles. L'arrivée de la télévision signe la mort des démontables.

Une profession nouvelle pour les femmes : entrée en scène des maîtresses de ballet en France (1871–1919)

Hélène Marquié
Université Paris 8

Les déréglementations concernant les lieux de spectacle, survenues en 1864 pour les théâtres et 1867 pour les cafés-concerts, provoquent la multiplication des établissements à Paris comme en province dans les débuts de la Troisième République. La danse y est alors un élément indispensable, sous forme de ballets à part entière ou intégrés aux opéras, opéras-comiques, vaudevilles, opérettes, revues ou cirques, et la demande de professionnel·les compétent·es s'accroît considérablement. La pénurie de danseurs et la faiblesse des enjeux de pouvoir dans un domaine symboliquement féminisé et peu estimé permettent alors aux femmes d'accéder à une profession qui apparaît en France au féminin : maîtresse de ballet[163]. À l'époque, on n'emploie pas le masculin générique. On emploie très peu aussi, que ce soit pour un homme ou une femme, les termes de chorégraphe et de chorégraphier : le ou la maître·sse de ballet « règle des danses », quel que soit son sexe.

Cet article présente quelques résultats d'une étude concernant les maîtresses de ballet apparues entre 1871 et 1919 en France. Il est centré sur les contours du groupe étudié, les carrières, les composantes d'une profession à plusieurs facettes, avant de présenter quelques pistes ouvertes par l'étude d'un corpus très largement méconnu tant par l'histoire de la danse que par l'histoire des femmes.

---

163 Ce qui n'était pas le cas en Allemagne, Autriche, Royaume-Uni, Belgique ou Pays-Bas, où des femmes étaient déjà connues comme maîtresses de ballet.

La focalisation sur les maîtresses ne doit pas faire oublier que sur toute la période, et au-delà, il y a toujours nettement plus (au moins 70 %) de maîtres de ballet. Pour établir le corpus, les sources mobilisées dans un premier temps ont été la presse, des archives de théâtres, des annuaires, des témoignages de l'époque. Il y a peu de sources primaires ; bien que sa présence soit généralisée, la danse est souvent, surtout dans les deux premières décennies, considérée comme secondaire et les maître·sses de ballet ne sont parfois pas mentionné·es dans les archives ou les programmes des établissements. Sur 129 noms identifiés, 106 ont été conservés. N'ont été retenues que les femmes engagées et rémunérées en tant que maîtresses de ballet, ayant travaillé avec un corps de ballet professionnel, excluant les danseuses qui ont ponctuellement réglé une danse, parfois pour remplacer la ou le titulaire, celles qui n'ont réglé que des ballets mondains d'amateurs ou d'enfants. Également non retenues, les danseuses modernes comme Loïe Fuller ou Isadora Duncan, qui sont à l'époque souvent aussi dénommées maîtresses de ballet par la presse et ont dirigé des troupes, mais dont le statut, surtout aux yeux de l'historiographie, est différent. Cette dernière exclusion est cependant discutable, dans la mesure où la carrière de certaines relève autant de la danse académique que moderne, mais il ne sera pas possible d'en discuter ici.

La seconde étape a consisté à entreprendre une étude prosopographique pour chaque cas. L'enquête se heurte à de nombreuses difficultés. L'absence de prénom (37 % des cas) fait que plusieurs personnes peuvent être confondues[164] et que certains noms très courants peuvent difficilement être tracés. Les orthographes sont fluctuantes. Il arrive que deux trajets soient finalement identifiés comme concernant la même femme, qui a changé de nom, en général après un mariage, et inversement qu'une piste que l'on croit unique révèle plusieurs homonymes[165]. Les sources peuvent aussi s'avérer contradictoires. Il est donc rare de pouvoir reconstituer l'ensemble d'une carrière, et la quantité tout comme l'intérêt des données recueillies sont très variables. Même les plus célèbres comme Mariquita ont laissé très peu de traces

164 Il existe ainsi plusieurs Mlle ou Mme Guerra, sans doute deux maîtresses de ballets, une lignée d'écuyères, des danseuses, une pianiste, une chanteuse…

165 Il est très probable que sous le nom de Charansonnay, se soient succédé deux de trois sœurs, Adrienne la plus célèbre, mais aussi Laurence ou/et Juliette.

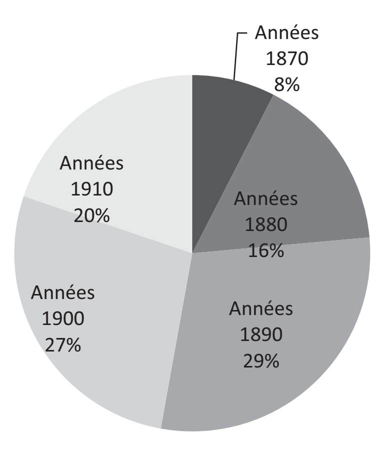


Fig. 5 : Période d'entrée dans la carrière (sur un total de 106 maîtresses de ballet, entre 1871 et 1919).

personnelles[166]. Toutefois, on peut d'ores et déjà dégager un panorama général de la profession, et une trentaine de profils sont suffisamment singuliers et documentés pour mériter des enquêtes approfondies.

Qui sont les maîtresses de ballet ?

Toutes sont ou ont été danseuses, presque toujours premières danseuses. Moins d'une dizaine à exercer entre 1870 et 1880, leur nombre augmente légèrement chaque année dans les années 1880 et le rythme s'accélère à partir de 1890 jusqu'à la guerre (Fig. 5). Le nombre de maîtresses de ballet opérant chaque année (Fig. 6) dépasse peu la trentaine, et si elles sont plus nombreuses après 1900, avec une concurrence accrue, beaucoup de carrières sont relativement courtes, fractionnées et dans des endroits moins prestigieux. La guerre marque une rupture par manque de renouvellement, mais 66 % des maîtresses de ballet en activité en 1914 le sont toujours en 1919.

Avant 1890, on devient généralement maîtresse de ballet après avoir cessé de danser. Il s'agit véritablement d'une seconde carrière, parfois

166 Sur quelques causes de cette pauvreté, voir Hélène Marquié et Marina Nordera (dir.), « Éditorial », *Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse, Recherches en danse* 3, 2015, http://danse.revues.org/986 consulté le 22-07-2020.

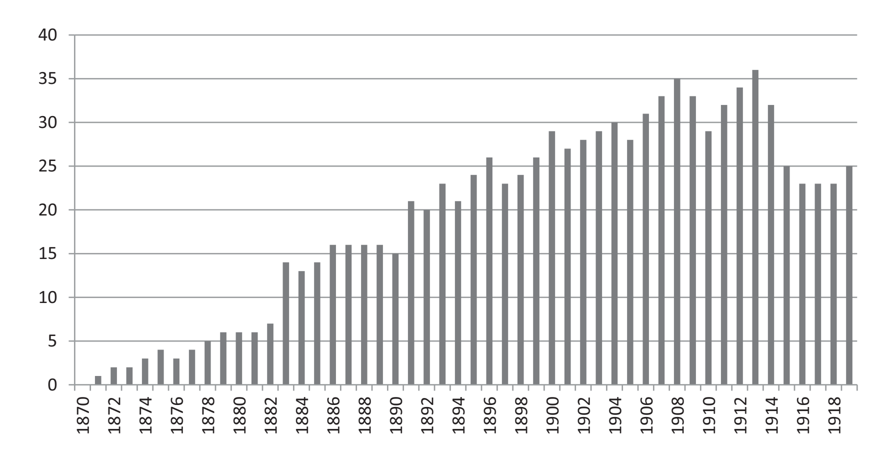


Fig. 6 : Nombre maximal de maîtresses de ballet en activité, par année (le mode de recherche ne permet pas de savoir si elles travaillaient effectivement et dans combien d'établissements).

très longue, et cette génération comporte celles qui ont été le plus et le plus longtemps employées dans des lieux prestigieux. Pour les deux générations suivantes, les deux activités vont plus souvent de pair, et certaines femmes ne règlent de ballets que tant qu'elles sont danseuses. Dans les années 1900, on voit de très jeunes danseuses nommées maîtresses de ballet :

> Mlle Ghiorne fut applaudie dans plusieurs villes de province, Reims, Nantes, etc. *comme étoile*. Elle fut également *maîtresse de ballet* non par occasion mais par engagement spécial pour cet emploi : c'était au théâtre des Arts de Rouen, pendant la saison 1907–1908.
>
> – Ne me vieillissez pas pour cela, m'écrit malicieusement Mlle Ghione ; je suis maîtresse de ballet, c'est vrai, mais je suis néanmoins encore au printemps de la vie[167]…

Elles sont à parts égales françaises ou italiennes (Fig. 7). La large représentation italienne s'explique par la qualité de la formation des danseuses italiennes, très prisées en France. Il semble que seule une minorité parmi les Françaises, dont on suit plus facilement le parcours, soit issue d'une famille d'artistes. Elles viennent de milieux urbains

167 *L'Intransigeant*, 3 septembre 1908, p. 4.

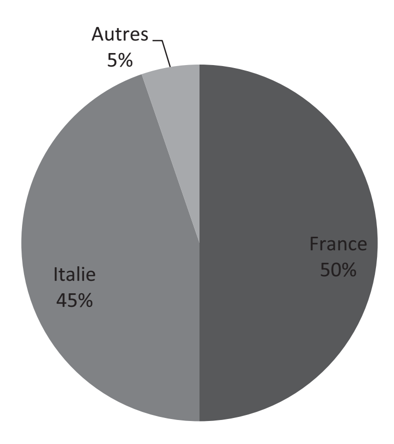


Fig. 7 : Origine des maîtresses de ballet, sur 76 origines déterminées, entre 1871 et 1919.

et, quand il est possible de le savoir, plutôt de milieux modestes, voire populaires. C'est notamment le cas d'anciennes élèves de l'Opéra de Paris, comme Berthe Bernay ou Mathilde Coschel.

La plupart de celles qui travaillent régulièrement ont eu des parcours académiques solides. Les anciennes élèves et danseuses de l'Opéra de Paris, ainsi que les Italiennes de la Scala de Milan ou de Turin sont très représentées, et opèrent dans les grands établissements. La grande exception est pourtant de loin la plus réputée des maîtresses de ballet : Mariquita (1841–1922) n'a pas reçu de formation prestigieuse. Toutefois, bien qu'ayant laissé courir la légende d'un talent inné développé en dansant dans les rues d'Alger, elle a étudié avec des professeurs reconnus, le célèbre danseur Paul, les danseurs et maîtres de ballet Joseph Mazilier et Léon Espinosa[168]. Elle-même deviendra garante d'une formation académique exemplaire pour la génération suivante de danseuses et maître·sses de ballet.

---

168 Sur Mariquita, voir : Thierry Malandain, « Dans les pas de Mariquita », *Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse*, *op. cit.* http://danse.revues.org/922 ; *La Danse à Biarritz, Journal du Centre Chorégraphique National d'Aquitaine en Pyrénées Atlantiques*, 20, 34, 66 ; Hélène Marquié, « Mariquita, une chorégraphe de la modernité à l'Opéra-Comique », in Florence Launay, Raphaëlle Legrand, Hélène Marquié (dir.), *Les Femmes de l'Opéra-Comique*, à paraître aux Presses Universitaires de Rennes.

On constate enfin une forte endogamie parisienne et certaines maîtresses de ballet sont très peu, ou ne sont pas, sorties de la capitale. Avoir été première danseuse à Paris permet d'accéder à des postes en vue en province, la réciproque est plus rare.

Carrières

Des théâtres s'ouvrent largement aux femmes. À Paris, l'Opéra-Comique est un établissement pionnier qui dès 1877 et jusqu'en 1930, soit pendant 54 ans, n'engage que des femmes : Louise Marquet, Élise Parent, Berthe Bernay, Mariquita, qui détient le record de longévité dans un lieu, pendant 22 ans de 1898 à 1920, Louise Stichel, Jeanne Chasles et Louise Virard[169]. Le Châtelet engage les plus réputées : Mariquita, Louise Stichel, Rita Papurello, Adelina Gedda, Antoinette Cernusco et pour ses tournées, Mlle Vilaine ; la Gaîté-Lyrique et les Folies-Bergère ne sont pas en reste. Sur la période, on peut recenser plus de 75 établissements parisiens ayant employé une maîtresse de ballet. En province, le Grand Théâtre de Dijon, ceux de Nîmes, Rouen, Toulouse, Saint-Étienne ou Mulhouse engagent majoritairement des femmes. Il reste cependant des lieux qui ne les emploient pas, ou exceptionnellement : à Paris, avant 1971, l'Opéra a limité l'expérience à l'engagement de Louise Stichel de 1909 à 1911.

Les motivations des établissements sont variées. Pour les plus prestigieux qui se les disputent, il s'agit de s'attacher, en y mettant le prix, les meilleures artistes ; et ce sont des femmes. L'engagement d'une ancienne danseuse exclusivement pour régler les danses, plus fréquent à Paris, témoigne de l'estime dont elle jouit et de l'attention portée à la qualité des ballets. À l'opposé, dans les établissements où la danse a peu d'importance, ou qui ont peu de moyens, où il est fréquent qu'il n'y ait pas de danseur, la première danseuse devient de fait maîtresse de ballet (le règlement peut le stipuler), ce qui permet de minimiser le coût, mais ne garantit pas nécessairement la qualité du travail chorégraphique. La tradition des trois débuts suivis par un vote de personnalités pour décider de l'engagement des artistes, qui persiste en province parfois jusqu'à la guerre (à Nantes ou à Dijon par exemple), sélectionne les danseuses les

169 Hélène Marquié, « L'Opéra-Comique et ses maîtresses de ballet : une institution pionnière », in *Ibid.*

plus appréciées, ce qui ne signifie pas qu'elles soient compétentes comme maîtresses de ballet, ni toujours les meilleures danseuses.

Le premier engagement relève de plusieurs facteurs. La notoriété comme danseuse, une formation ou un passage dans des établissements renommés sont presque toujours de mise. Une opportunité, un remplacement par exemple, ouvre la voie. Les réseaux et les relations sont essentiels. En amont, parce qu'ils favorisent souvent l'accès au statut de première danseuse. Ensuite, parce que dans un milieu où artistes comme personnels de direction circulent beaucoup, la cooptation est un ressort fondamental : avoir fait ses preuves comme danseuse dans un théâtre favorise parfois l'engagement comme maîtresse de ballet lorsque le directeur prend la tête d'un autre établissement, ou que le chef d'orchestre est recruté pour une saison. S'ajoutent les relations familiales ou amicales. Certaines maîtresses de ballet établissent des liens privilégiés avec une scène, comme Nina Sereni à Nîmes.

À l'exception de ce qui concerne la danse moderne, Duncan surtout, et les Ballets russes, il n'existe pas encore de recherche sur la place des réseaux mondains dans la danse, à l'exemple de ce qui existe en musique[170]. Cette étude sur les maîtresses de ballet en fait ressortir l'importance à Paris, mais peut-être aussi en province. Ces réseaux ont permis à Fonta, Cernusco, Chasles, Hugard ou Sandrini, de construire leurs carrières. Dès les années 1870, les soirées ou matinées mondaines, les galas, les *five o'clock*, offrent à certaines danseuses l'opportunité de s'initier à la chorégraphie, avec des ballets réduits, des pantomimes, des reconstitutions de danses anciennes, interprétés par d'autres danseuses, ou des amatrices et amateurs, parfois avec leurs élèves. Les mêmes réseaux créent des cercles et des conservatoires privés dont le nombre augmente après 1900, où sont donnés aussi des conférences/démonstrations et des cours[171]. Ils offrent donc l'opportunité de se faire une expérience, de construire une réputation d'artiste, d'être citée dans la presse, de se

170 Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la troisième République*, Paris, Librairie Anthème Fayard, 2004.

171 Quelques exemples : Cercle funambulesque, Cercle de Union artistique, Union des femmes de France, Lyceum de France, Théâtre mondain, Théâtre Pompadour, Théâtre Najac, Théâtre Robert de Clermont-Tonnerre, Université populaire des Annales, Société des grandes conférences, Cours Éclectiques, Université française des Beaux-Arts, Conservatoire des Amateurs Femina-Musica, Conservatoire Renée Maubel, etc.

constituer un réseau, tout en assurant une petite rémunération. C'est aussi, même à la marge, accéder à d'autres sphères sociales et culturelles.

À l'exception de Mariquita, qui est engagée en 1898 pour toute la durée du mandat d'Albert Carré à la direction de l'Opéra-Comique, et renouvelée à deux reprises pour sept ans, la durée des engagements, renouvelable, ne dépasse pas une saison. Deux modes de recrutement principaux sont possibles. Pour une saison dont la durée est variable : de septembre à juin pour les établissements les plus importants, quelques mois durant la saison d'opéra (d'avril à juin par exemple) ou pour une saison d'été entre un et cinq mois. On peut aussi être engagée ponctuellement, sur un spectacle, un gala, une ou deux danses dans un spectacle. Certaines maîtresses de ballet sont spécialisées dans les tournées, c'est le cas de Mlle Vilaine pour celles du Châtelet, ou dans le cas des cirques itinérants, comme les cirques Plège ou Bureau.

Hormis quelques établissements, surtout parisiens, le *turn-over* est grand, et les contrats dans un même lieu dépassent rarement deux à trois saisons successives ; le changement de direction entraîne souvent un renouvellement de la troupe, le public se lasse, mais les artistes saisissent aussi les meilleures opportunités. Si certaines maîtresses de ballet multiplient les engagements et sont très courtisées, d'autres n'exercent que de temps en temps. Les plus demandées, et surtout si elles ont cessé de danser et sont donc plus libres, peuvent cumuler simultanément plusieurs engagements saisonniers, auxquels s'ajoutent des emplois occasionnels. Par exemple, bien qu'à l'Opéra-Comique, Mariquita exerce toujours, avec l'accord du directeur, aux Folies-Bergère de 1898 à 1920, tout en intervenant régulièrement dans d'autres théâtres. Ce qui est possible à Paris en raison du nombre et de la proximité des lieux l'est moins en province, mais il n'est pas exceptionnel que la maîtresse de ballet du théâtre municipal règle les ballets d'autres salles. Plusieurs villes se partagent aussi les mêmes troupes, comme Dijon et Chalon-sur-Saône. Quand elles le peuvent, les maîtresses de ballet enchaînent les engagements, voyagent, certaines à l'étranger ou dans les colonies, tout particulièrement à Alger.

Les rémunérations – difficiles à connaître – sont très variables. Les grands lieux qui rivalisent pour obtenir les meilleures maîtresses de ballet les rémunèrent correctement, sans atteindre des tarifs exceptionnels : il semble que la fourchette haute soit de 7 ou 8 000 francs par an « sans

parler du titre de maîtresse de ballet[172] ». Mais le prestige de la fonction ne s'accompagne pas nécessairement d'un salaire en proportion. Par exemple, Mme Milani, première danseuse et maîtresse de ballet au Grand casino des Sables d'Olonne en 1896, touche 500 francs pour les deux mois de la saison, tandis que Mlle Piatti, uniquement première danseuse, mais étoile, en gagne 700 (comme le chef d'orchestre)[173].

Leur vie privée est très peu documentée, je reviendrai sur cette discrétion. Il est difficile aussi de suivre les fins de carrière. Seule Mariquita conserve une grande visibilité. Lorsqu'elle fait ses adieux à l'Opéra-Comique en 1920, après près de 60 ans de carrière, elle est célébrée par tou·tes les artistes de son temps et dans une situation matérielle confortable ; sa mort en 1922 aura beaucoup d'échos dans la presse. Les autres s'effacent. Travailler le plus longtemps possible est souvent une nécessité ; Louise Stichel (1856–1942), bien que la plus renommée après Mariquita, ex-maîtresse de ballet de l'Opéra (1909–1911), de l'Opéra-Comique (1920–1923), après treize ans à la Gaîté-Lyrique (1917–1929) et presque autant et simultanément aux Folies-Bergère, finit, à près de 80 ans, comme maîtresse de ballet au Casino de Nice (1930–1933), fait une courte apparition en 1935 au Trocadéro pour le Théâtre National Populaire, avant de disparaître, jusqu'à sa mort passée inaperçue en 1942. Plusieurs se reconvertissent dans l'enseignement, comme Céline Rozier pour le ballet de Monte-Carlo jusqu'en 1914 ou Éva Méry, qui enseigne à Alger jusqu'en 1944. Les fins de vie semblent particulièrement difficiles pour celles qui sont sans fortune personnelle et sans famille. Après une belle carrière dans les grands théâtres de province et en Belgique, Elvire Viola meurt à 68 ans en 1918, à Nantes où elle était maîtresse de ballet depuis 1908, seule, malade et sans travail[174] ; et c'est dans la misère, « octogénaire et impotente », qu'Adèle Paris qui « vivait seule, dans une pauvre mansarde » décède accidentellement en 1936[175].

172 *Comœdia*, 30 août 1910, p. 1.

173 Archives municipales R VI 15.

174 *Le Phare de la Loire*, 30 août 1918, p. 3.

175 *Le Petit Journal*, 12 août 1936, p. 6.

Une profession aux contours larges

Une maîtresse de ballet doit toujours assumer un travail chorégraphique et des responsabilités, individuelles et collectives. La chorégraphie est bien entendu sa principale fonction, qui peut aller de l'assemblage de pas sur une musique pour « exhiber des danseuses dans la gloire des ors et l'éblouissement des paillons baignés de lumière électrique[176] », jusqu'à la création de ballets-pantomimes en plusieurs actes impliquant création de mouvements originaux, composition, mise en espace et en scène. Dans leur nature, leur ampleur, comme dans la qualité artistique, les demandes et les réalisations sont extrêmement variables. Seuls les grands établissements, possédant un corps de ballet suffisant et valorisant la danse créent des ballets autonomes. La plupart des créations sont de courts ballets ou des divertissements au sein des œuvres lyriques et des revues. Ils sont cependant essentiels au succès de pièces comme *Le Tour du Monde en 80 jours* ou *Michel Strogoff*, mais aussi de *Lakmé*, repris et remontés par de nombreuses et nombreux maître·sses de ballet.

Le degré d'intégration et de responsabilité dans les équipes de direction est aussi très variable. La plupart sont de simples exécutantes au service des compositeurs et librettistes. Mais la maîtresse de ballet peut parfois devenir une véritable collaboratrice : concevoir l'argument, parfois être responsable du choix des musiques ou des costumes. Un critique reproche ainsi à Céline Rozier, maîtresse de ballet à Nantes, le choix de ses musiques :

> Jusqu'ici, je n'ai adressé que des compliments à Mme Rozier, pour le goût qu'elle apporte à la composition de ses ballets. Cette fois, je me vois contraint, à mon grand regret, de lui dire que le Ballet des mariniers, dansé au dernier acte, n'est pas très réussi, et que la musique, surtout, est par trop semblable à celle qu'on entend au cirque. Il est permis de se tromper, et la critique est toujours aisée, je voulais simplement indiquer à notre maîtresse de ballet cette petite erreur[177].

Mariquita fait encore figure d'exception, elle adapte souvent les livrets des ballets et peut même être citée avant le librettiste, ce qui est exceptionnel. Elle collabore étroitement avec eux et les musiciens, notamment Massenet, et est très proche des directeurs successifs de

176 *La Cocarde*, 6 mars 1896, p. 3.

177 *Le Phare de la Loire*, 10 novembre 1900, p. 2.

l'Opéra-Comique, surtout d'Albert Carré, qui lui rend un grand hommage dans ses mémoires[178].

Être maîtresse de ballet demande aussi de diriger un corps de ballet, de gérer les répétitions. Il faut être intermédiaire entre les directeurs et les artistes du ballet. Parfois, il s'agit encore de diriger des comédien·nes et de participer aux mises en scène. Laure Fonta est régulièrement invitée à la Comédie-Française dès 1883 pour régler les postures et les marches des interprètes de tragédies grecques, *Œdipe roi* en 1888 ou *Antigone* en 1893 par exemple, ou les danses de comédies-ballets de Molière comme *Le Bourgeois gentilhomme* ; plus tard le théâtre fera appel à Jeanne Chasles. Quelques maîtresses de ballet créent et dirigent leur propre troupe (Rita Papurello, Amina Pogliani ou Marguerite Nercy), et plusieurs des troupes d'enfants. Qu'une femme dirige une mise en scène et une création collective paraît aujourd'hui (presque) banal, mais il s'agit d'une situation rare à l'époque. Les comédiennes ne font pas de mise en scène, sauf dans les établissements qu'elles possèdent et les musiciennes ne dirigent pas d'orchestre. Et alors que les femmes ne dirigent en général que des femmes[179], les maîtresses de ballet sont aussi appelées à diriger des hommes.

L'activité comprend également la transmission. Beaucoup de maîtresses de ballet enseignent, soit dans le cadre des théâtres qui les emploient, soit dans des conservatoires, publics ou privés, soit dans des académies ou cercles artistiques, soit enfin dans leurs cours privés. La danse prend, à partir des années 1900, une nouvelle place dans une pensée de l'éducation des corps, notamment des femmes. Même si les motivations et les projets sont certainement différents, on peut y voir une convergence avec les entreprises de certaines danseuses modernes comme Fuller ou Duncan. En outre, par un métissage fréquent entre techniques, classique, moderne (notamment en se référant aux danses grecques), introduisant sur la fin de la période la gymnastique artistique, la rythmique Dalcroze, l'eurythmie, en rassemblant des professionnelles et des amatrices, ces cours et la sociabilité qu'ils ont générée constituent l'amorce du mouvement qui, dans l'entre-deux-guerres, verra émerger de grandes pédagogues, comme Jeanne Ronsay, par exemple.

---

178 Albert Carré, *Souvenirs de théâtre*, réunis, présentés et annotés par Robert Favart, Paris, Plon, 1950.

179 Sylvie Schweitzer, *Les Femmes ont toujours travaillé : une histoire de leurs métiers, XIXe et XXe siècles*, Paris, Odile Jacob, 2002, p. 223.

Au sein même de la profession, si les rivalités sont grandes, on voit se dessiner cependant des collaborations et des filiations. Pionnière dans la reconstitution des danses anciennes, Laure Fonta apporte son aide à Louise Marquet à l'Opéra-Comique, et elle formera, entre autres, les sœurs Mante et Emma Sandrini. Des élèves de maîtresses de ballet réputées deviennent à leur tour maîtresses et parfois maîtres de ballet[180], c'est peut-être, pour la danse, le début de filiations où des hommes se recommandent de l'enseignement de femmes.

Des questions soulevées et des remises en question

Les maîtresses de ballet n'ont fait l'objet ni de monographies ni d'études en tant que groupe artistique ou professionnel ; leur intégration dans l'histoire de la danse ainsi que dans l'histoire des femmes et du genre ne fait pas qu'ajouter des noms et des faits à des connaissances déjà construites, elle apporte des éléments susceptibles de les réviser et d'ouvrir de nouvelles recherches, allant aussi à l'encontre de certains dogmes.

L'historiographie de la danse qui les a reléguées dans l'oubli, initiée après la Première Guerre mondiale et qui a constitué la base de nos savoirs jusqu'à une période très récente, n'est pas dénuée d'idéologie[181]. Elle témoigne d'un côté de l'exclusion des femmes comme créatrices de l'histoire de la danse académique, et de l'autre de la façon dont l'histoire de la danse moderne a été construite pour l'inscrire en rupture radicale, tant avec la tradition académique du ballet qu'avec les formes de divertissement produites dans les cafés-concerts par exemple. Or les recherches récentes montrent la porosité des frontières entre ces domaines.

La question du rôle des maîtresses de ballet dans l'avènement des modernités chorégraphique est donc à ouvrir. Si beaucoup n'ont sans doute fait que suivre des schémas conventionnels, d'autres ont innové. Plusieurs critiques de l'époque reconnaissent le rôle des femmes dans « la rénovation de l'art chorégraphique », sans faire de distinction entre maîtresses de ballet et danseuses que l'on nommera plus tard,

---

180 Notamment des élèves de Mariquita, comme Jeanne Chasles, Marguerite Nercy, Thérèse Vilard, Marylouise May, Eugenio ou Robert Quinault.

181 Hélène Marquié, « "D'excellentes personnes assez obscures" – Lecture critique de l'histoire et de l'historiographie de la danse à la fin du XIXe siècle », in Raphaëlle Doyon, Pierre Katuszewski (dir.), *Genre et arts vivants*, *Horizons/Théâtre*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 10–11 juillet 2018, p. 280–294.

dans l'entre-deux guerres, modernes. En 1898, Gustave Kahn publie un article dans lequel il ridiculise les maîtres de ballet, leur reprochant leur traditionalisme : « jamais un maître de ballet n'a rien inventé ». Il ajoute : « les spectacles les plus séduisants et les plus inédits que la danse ait donnés à voir dans ces récentes années, sont dus à des maîtresses de ballet, soit à Madame Mariquita, qui s'affranchit volontiers des routines, soit à Loïe Fuller[182] ».

La créativité des maîtresses de ballet résulte en grande part des expériences acquises à la faveur des circulations entre établissements : prestigieux ou populaires, privés ou publics, scènes vastes ou minuscules…les exigences esthétiques et les contraintes varient considérablement et demandent des formats divers pour satisfaire des publics aux attentes différentes. Les corps de ballet vont de quatre à plus de cent danseuses, plus ou moins compétentes. Les maîtresses de ballet côtoient aussi d'autres artistes, les solistes qui expérimentent de nouvelles formes comme Loïe Fuller, Isadora Duncan ou Natalia Trouhanova, des danseuses exotiques, des « chanteuses épileptiques », des artistes de cirque…, autant de nouveaux rythmes et modèles de corps dansants. Les programmes des nombreuses soirées et galas organisés à Paris et regroupant des artistes connu·e·s de tous les lieux parisiens témoignent de ces croisements, qui ne pouvaient que nourrir les inspirations.

Même si leurs apports sont plus limités que ceux des danseuses solistes qui travaillaient hors du cadre contraignant du ballet, ces femmes ont fait bouger les lignes de la danse vers la modernité. Il est d'ailleurs difficile de déterminer si certaines, actives dans les années 1910, relèvent de la catégorie de maîtresses de ballet ou de danseuses modernes, comme Jane Hugard, qui s'illustre aussi dans le théâtre d'avant-garde et engagé ou Ariane Hugon. Mariquita incarne de son côté le renouvellement de la tradition académique. Elle innove en composant directement sur le plateau, avec les interprètes, et crée des tableaux de danse dont la modernité étonne[183]. Vantées pour leur science des ensembles[184], Mariquita et Stichel sont les

182 Gustave Kahn, « Maîtres de Ballet », *La Presse*, 10 décembre 1898, p. 3, repris mot pour mot dans *Gil Blas*, 1er août 1907.

183 Hélène Marquié, « Mariquita, une chorégraphe de la modernité à l'Opéra-Comique », art. cit.

184 Les relevés chorégraphiques sont exceptionnels, toutefois, on peut avoir un aperçu du travail de Louise Stichel à l'Apollo pour *La Veuve joyeuse* (1909) et *Rêves de valse* (1910), à la BHVP, dans les relevés de mise en scène 4-TMS-04055 (RES) et 4-TMS-04059 (RES).

premières, avant les Ballets russes, à promouvoir de nouveau une danse masculine.

Mais l'apport des maîtresses de ballet ne se limite pas à la chorégraphie. Alors que la danse est réduite dans l'esprit du public à n'être qu'un divertissement destiné à charmer les yeux masculins par la présence de jolies jambes, qu'« aux yeux inexpérimentés des spectateurs, la *femme* prime le plus souvent sur *l'artiste*[185] », comme l'écrit Berthe Bernay, elles lui redonnent une légitimité, sans que ce soit un projet concerté. La légitimité passe bien entendu par les compétences artistiques, et celles-ci s'appuient aussi sur une légitimité intellectuelle. Berthe Bernay (1856–ap. 1917), une des premières maîtresses de ballet, reste conforme à la tradition académique. Mais elle publie plusieurs traités de danse, faisant preuve d'érudition[186] et c'est une des rares à donner un témoignage sur sa façon de concevoir son travail. Laure Fonta (Poinet, 1845–1915) initie à la fin des années 1870 – soit plus de vingt ans avant l'arrivée d'Isadora Duncan à laquelle le phénomène est souvent attribué – l'immense vogue de reconstitutions des danses grecques qui durera au-delà de la guerre, ainsi que celle des danses dites anciennes, du XVIe au XVIIIe siècle, et collabore étroitement avec des musicologues. En 1888, elle réédite l'un des premiers traités de danse, l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau publié en 1588, assorti d'une notice sur les danses du XVIe siècle, puis publie *Les Danses de nos pères. Reconstitution des anciennes danses des XVIIe et XVIIIe siècles*[187].

« Une femme auteur[188] » : La question de l'auctorialité est doublement problématique. D'une part parce que la chorégraphie n'est pas considérée à l'époque comme une activité véritablement créatrice (la question sera débattue dans l'entre-deux guerres)[189]. À la Société des Auteurs Compositeurs d'Art Dramatiques, l'auctorialité en matière de ballet ne

185 Berthe Bernay, *La Danse au théâtre*, Paris, E. Dentu, 1890, p. 8.

186 Berthe Bernay, *La Danse au théâtre*, Paris, E. Dentu, 1890 ; avec Raoul Charbonnel, *La Danse. Comment on dansait, comment on danse. Technique de Mme Berthe Bernay,…*, Paris, Garnier frères, 1899 ; *Théorie de l'art de la danse*, Paris, Garnier frères, 1902.

187 Paris, Choudens, s. d.

188 *Le Temps*, 7 février 1894, p. 5, pour *Amour de fée*, chorégraphié par Adelina Gedda qui en a écrit l'argument au Théâtre-Royal d'Anvers.

189 Serge Lifar tentera d'imposer (sans succès) le mot *choréauteur* en 1938, tout en théorisant sur la fonction (*La Danse*, Paris, Denoël, 1938).

concerne alors que le livret ou la musique, mais pas la chorégraphie, et c'est à ces titres que les chorégraphes (femmes ou hommes) deviennent membres ; de ce fait, ils sont peu nombreux. D'autre part, parce que devenir « auteur » témoigne de l'acquisition d'un statut symbolique rare pour une femme. Pourtant, Mariquita, Bernay, Stichel, Maury-Holzer, Hennecart, Papurello, Gedda, Cernusco, Hugard ou Rozier deviennent membres de la Société. Et c'est Louise Stichel qui ouvre la voie à la reconnaissance de tou·tes[190]. En effet, salarié·es d'un établissement, les maître·sses de ballet n'étaient pas toujours considéré·es comme auteurs ayant contribué à l'écriture des œuvres – livret ou musique. Ayant chorégraphié pour l'Opéra en février 1910 *La Fête chez Thérèse*, sur un livret de Catulle Mendès et une partition de Reynaldo Hahn, elle n'avait pas touché de droits d'auteur et ne figurait pas sur l'affiche, bien que l'un et l'autre fussent d'usage à l'Opéra. Elle intente un procès à Jane Mendès, veuve du librettiste et à Reynaldo Hahn. Une polémique s'engage, largement relayée par la presse, permettant de déployer des arguments concernant la part de création des maître·sses de ballet. Après avoir gagné en 1911, Stichel perd en appel en 1919, mais la cause a été entendue et d'autres se verront accorder les droits.

Ce procès en est une illustration, devenir maîtresse de ballet offre à certaines danseuses l'occasion (limitée) d'accéder à une parole publique. Mais acquérir une légitimité, artistique et professionnelle, voire intellectuelle, exige de rompre avec l'image attachée aux danseuses : jeunes, jolies, écervelées et légères. L'absence générale de données sur leurs vies privées témoigne certes d'un désintérêt de l'historiographie (qui s'est davantage intéressée aux danseuses plus mondaines, comme Caroline Otero ou Cléo de Mérode), mais aussi de véritables stratégies professionnelles. La discrétion sur tout ce qui ne concernait pas leur travail, le peu de photographies et le contraste qu'elles peuvent offrir avec celles d'autres danseuses ou de comédiennes[191], témoignent d'un désir de respectabilité. Il n'est pas possible de la développer ici, mais s'ouvre la question des stratégies déployées pour affirmer une singularité et une compétence, voire une expertise, qui les distinguent les unes des autres et de la concurrence masculine ; qui permettent aussi de se concilier la

---

190 Hélène Marquié, « Enquête en cours sur Madame Stichel (1856–1942) : quelques pistes de réflexion », in *Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse […]*, *op. cit.*, http://danse.revues.org/974 consulté le 22-07-2020.

191 *Ibid.*

bienveillance de la critique en ne sortant pas trop des schémas attendus, tout en rompant avec eux pour acquérir une considération. La marge de manœuvre est étroite. Le reproche de bas-bleuisme peut vite surgir : pour les uns, Laure Fonta est « très instruite, presque érudite » mais « sans dégringoler dans le bas-bleuisme[192] », pour d'autres, elle met « une certaine affectation à n'avoir que des conversations sérieuses et à se donner un petit vernis inoffensif de bas-bleu artistique[193]. »

Les danseuses devenues maîtresses de ballet entre 1871 et 1919 forment un groupe hétérogène, du point de vue des styles, des trajets, de la notoriété. Mais accéder à la profession a toujours été une ascension sociale, en termes de statut, de reconnaissance, de pouvoir, en termes économiques et aussi par l'acquisition d'un capital culturel. La position leur a parfois permis de sortir des représentations et des cadres auxquels leur origine sociale et leur profession de danseuse les assignaient. Certaines ont joui sur la période d'une renommée incontestable, avant d'être oubliées. Bien entendu, il subsistait une part de condescendance dans la critique et il est probable que l'on ne leur accordait autant de place que parce que la danse, au final, n'était pas un art aussi important que les autres. Mais c'est bien ce dernier point qu'elles ont contribué à ébranler, en donnant une nouvelle place à la danse. L'étude en cours du corpus qu'elles constituent ouvre sur une nouvelle appréhension d'une histoire plus globale de la danse, moins cloisonnée, ainsi que sur des questions qui intéressent tout autant l'histoire des femmes et du genre que l'histoire culturelle.

---

192 *Gil Blas*, 13 février 1882, p. 2.

193 Zed, « Le demi monde sous le Second Empire, Souvenirs d'un Sybarite », *La Vie parisienne*, 1891, p. 597.

Deuxième partie. Écrire, juger, commenter

« Être homme » pour faire jouer sa pièce à Paris quand on est femme (1789–1914)

Julie Rossello Rochet
Université Louis Lumière Lyon 2

À la fin de sa vie, Sophie de Bawr (1773–1860), connue pour les nombreux et durables succès de ses pièces à la Comédie-Française, l'Odéon ou l'Ambigu-Comique, conclut dans ses *Mémoires* (1853) :

> Je me crois donc, plus que personne, en droit de conseiller aux femmes de ne point écrire pour le théâtre ; c'est là surtout, que pour veiller soi-même à ses intérêts, on a besoin de tenue, de courage et de persévérance ; qu'il faut savoir supporter, sans en tourmenter sa vie, la multitude d'entraves, les mille petites contrariétés qui se renouvellent sans cesse, en un mot qu'il faut être homme.[194]

Pour quelles raisons cette célèbre autrice dramatique formule-t-elle publiquement ce conseil aux novices de son sexe ? Et que signifie pour elle « être homme » ?

Au XIXe siècle, la pièce représentée sur une scène publique à Paris permet à l'auteur d'attirer une publicité non seulement sur son propos mais sur sa personne. En faisant représenter son ouvrage, l'autrice dramatique prend donc le risque, alors qu'il est mal venu qu'une femme s'exprime dans la « sphère publique[195] », de devenir une « femme publique[196] » ou du moins

---

194 Sophie de Bawr, *Mes Souvenirs*, Paris, Passard, 1853, p. 255.

195 Cf. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, [1962] *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, traduit par Marc B. de Launay, Paris, Payot, « critique de la politique », 1997.

196 Cf. Michelle Perrot, « Femmes dans la cité », Partie III, *Les femmes ou les silences de l'histoire* [1998], Paris, Flammarion, « Champ histoire », 2001, p. 211–300 ; *Femmes publiques*, Paris, Textuel, « Histoire », 1997.

d'y être apparentée. Suivant la séparation des pouvoirs privé/public, les femmes cantonnées à l'espace domestique, ne disposent pas de droits civiques et sont exclues des arènes politiques officielles. La démocratie française s'avère ainsi, selon Geneviève Fraisse, une « démocratie exclusive et (…) [une] république masculine[197] ». Tant par les mœurs qui lui sont attachées, que par les règlements et les lois qui la régissent, la « dramatocratie[198] » (1791–1914) n'échappe pas à cette exclusivité, au détriment des femmes[199]. Pourtant, les index *French Women Playwrights before the Twentieth Century* et *French Women Playwrights of the Twentieth Century*[200] de Cecilia Beach mettent au jour les noms de 345 autrices pour le XIX[e] siècle dont 192 sont parvenues à faire représenter au moins une de leurs pièces sur une scène publique.

Le théâtre a alors pu constituer pour les femmes, exclues des arènes discursives officielles, au cours du « long XIX[e] siècle[201] » (1789–1914), un moyen de manifester publiquement leur opinion, c'est-à-dire de faire usage à la fois de leur liberté de conscience et de leur liberté d'expression proclamées aux articles 10 et 11 de la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* de 1789. Elles ont pu, par ce biais, exercer une « agentivité » (*agency*)[202] dans la sphère publique en pesant, par le biais de la représentation, dans l'opinion publique. La scène de théâtre a pu

---

197 Geneviève Fraisse, *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France* [1989], Paris, Gallimard, « folio histoire », n° 68, 1995, p. 321–354.

198 Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris, de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, « Aubier », 2012, p. 7.

199 Au niveau de la pratique, alors que les hommes sont directeurs de théâtre, ouvriers-machinistes, régisseurs, administrateurs, musiciens, les femmes sont surtout présentes au sein de cinq métiers, ceux d'ouvreuse, d'habilleuse, de figurante, de danseuse et de comédienne. À l'extérieur des théâtres, ceux qui rendent possibles les spectacles et initient leur publicité, les censeurs et les critiques sont majoritairement, avant la Troisième République, des hommes.

200 Cecilia Beach, *French Women Playwrights Before the Twentieth Century: A Checklist,* Westport (CT), Greenwood Press, « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », 1994 ; *French Women Playwrights of the Twentieth Century: A Checklist*, Westport (CT), Greenwood Press, « Bibliographies and Indexes in Women's Studies », n° 24, 1996.

201 L'historien britannique Eric Hobsbawm a introduit cette notion au sein de sa trilogie *L'Ère des révolutions (1789–1848), L'Ère du capital (1848–1875) et L'Ère des empires (1875–1914).*

202 Caroline Mackenzie, « *Agency* : un mot, un engagement », Agency *: un concept opératoire dans les études de genre ?*, *Rives méditerranéennes*, 2012/1, n° 41, p. 35–37, ici p. 35. Ce concept anglophone d'*agency* désigne « la capacité indépendante

leur conférer une capacité d'agir alternative à celle qui avait cours dans l'arène discursive officielle. Suivant cette hypothèse, nous pouvons nous demander si des facteurs communs, propres à ces autrices, ont facilité leur accès et identifier quelles furent leurs stratégies pour y parvenir.

À partir des index de Cecilia Beach a été sélectionné un échantillonnage d'autrices qui 1) ont eu des pièces représentées sur une scène publique parisienne à au moins cinq reprises[203] entre 1789 et 1914, et/ou 2) qui ont eu au moins une pièce devenue un spectacle qui a fait l'objet d'une publicité hors de l'espace de sa représentation, et dont l'autrice disposait d'une agentivité reconnue par l'Histoire littéraire ou artistique des femmes et/ou l'Histoire des femmes et/ou du féminisme entre 1789 et 1914[204]. Ont été choisies Olympe de Gouges (1748–1793), Julie Candeille (1767–1834), Sophie de Bawr (1773–1860), Sophie Gay (1776–1852), Virginie Ancelot (1792–1875), Delphine de Girardin (1804–1855), George Sand (1804–1876), Céleste Mogador (1824–1909), Judith Gautier (1845–1917), Gyp (1849–1932), Rachilde (1860–1953), Véra Starkoff (1867–1923) et Marie Lenéru (1875–1918) suivant le premier critère. Germaine de Staël (1766–1817), Constance de Salm (1767–1845), Eugénie Niboyet (1796–1893), Louise Colet (1810–1876), Maria Deraismes (1828–1894), Juliette Adam (1836–1936), Louise Michel (1830–1905), Valentine de Saint Point (1875–1953) et Nelly Roussel (1878–1922) ont été choisies suivant le second critère.

Des naissances privilégiées, des éducations peu genrées, des « devoirs de femmes » modérés

Ces autrices dramatiques sont nées en France entre 1748 et 1878, à l'exception de Véra Starkoff, née en Pologne. La moitié d'entre elles a grandi à Paris, l'autre moitié dans des villes ou villages de provinces. Elles ont cependant toutes vécu et exercé leurs vies professionnelles et sociales à Paris, capitale du pouvoir politique et des arts, en particulier des

---

d'agir selon sa propre volonté ». Pour qu'une personne en soit dotée, elle doit « être capable d'agir ; [de] pouvoir agir ; [de] vouloir agir ».

203 À « au moins cinq reprises » signifie pour moi que, dans le contexte d'exclusion sociale des femmes du théâtre, ces autrices dramatiques sont parvenues à faire carrière, celle-ci fût-elle modeste et/ou courte.

204 Parmi elles, n'ont pas été étudiées celles pour lesquelles les sources historiques concernant leurs textes, sont inaccessibles, et leurs biographies rares.

spectacles, tous créés dans cette ville avant de partir en tournée dans des régions françaises. Presque toutes ces autrices dramatiques sont issues de familles de la petite, moyenne ou grande bourgeoisie (familles d'artistes comprises). Seules, Olympe de Gouges et Céleste Mogador viennent de familles du peuple plus ou moins modestes. Parmi celles issues de familles bourgeoises, plus de la moitié a un ou deux parents aristocrates, un peu moins d'un quart est issu de la très grande bourgeoisie, près d'un quart a un parent qui tient un salon et près de la moitié a un père ou une mère qui pratique un art ou qui écrit, parfois de manière professionnelle, lorsqu'elles viennent au monde. Ces autrices dramatiques grandissent donc dans des milieux socialement privilégiés et pour près de la moitié d'entre elles, au sein de familles entretenant des sociabilités choisies et sensibles aux arts.

Toutes ont bénéficié entre cinq et seize ans d'une éducation élémentaire, apprenant à lire, écrire et compter, à l'exception d'Olympe de Gouges et Céleste Mogador, qui n'ont accédé à une formation qu'en autodidactes et après leurs seize ans. Pour la plupart des autres, l'éducation a été dispensée à domicile par le père, la mère, un grand-parent ou un précepteur. Seul un quart d'entre elles a fréquenté une institution pour filles (couvent, institution aristocratique ou école). Au niveau des savoirs enseignés, plus de la moitié jouissait d'une large culture littéraire, avec un accès libre à la bibliothèque familiale, la moitié a appris un art, en particulier la musique, un tiers a eu accès, avant seize ans, à des ouvrages de philosophie, en particulier ceux de Rousseau et de Voltaire, à l'histoire et à la géographie, au latin et au grec, moins d'un quart aux mathématiques et/ou à l'enseignement d'une langue vivante étrangère et/ou à la pratique d'un sport, en particulier l'équitation. Enfin, dix pour cent seulement ont reçu un enseignement religieux.

Ces autrices dramatiques françaises, bourgeoises de naissance, ont reçu une éducation aristocratique mais non spécifiquement féminine et dans le courant de l'esprit des Lumières avec une importance donnée moins à l'enseignement religieux et aux travaux de l'aiguille qu'à celui des lettres, de la littérature, de la philosophie et de la pratique des arts. Elles n'ont pas subi le poids de la tradition pédagogique réservée aux jeunes filles du XIXe siècle « élevées "sur les genoux de l'Église"[205] ». En outre, plus

---

205 Cf. Françoise Mayeur, *L'Éducation des filles en France au XIXe siècle* [1979], Paris, Perrin, « tempus », 2008, p. 15.

de la moitié d'entre elles a été l'enfant unique ou l'enfant survivant d'une fratrie du couple qui l'a engendrée. Cette situation familiale explique parfois l'exceptionnalité de leur éducation peu genrée, voire qu'elles aient été élevées en petit garçon comme ce fut le cas de Gyp ou de Rachilde. Avant l'âge de seize ans, plus du tiers écrit déjà des poèmes ou des pièces de théâtre, un quart joue la comédie, un cinquième pratique un instrument et un dixième peint.

Concernant leur vie civile à l'âge adulte, à l'exception de Maria Deraismes, Louise Michel et Marie Lenéru, ces femmes ont été mariées. Cependant, après un, deux ou trois mariages, plus des deux tiers d'entre elles ont été veuves, divorcées ou séparées de corps par la loi, sans se remarier ensuite. Cette situation leur a conféré durant près de la moitié de leur vie un statut de veuve ou de femme non mariée[206]. Une telle condition a pu les fragiliser, elle les a aussi libérées de l'autorité éventuellement pesante d'un époux, les poussant à prendre la direction de la gestion de leur foyer et/ou à devoir travailler pour gagner leur vie, par exemple en écrivant pour le théâtre. Plus de la moitié de ces femmes ont été mères. Cependant un peu moins de la moitié n'a eu qu'un seul enfant ayant passé l'âge de trois ans, un peu moins de quinze pour cent deux, un tiers trois, et un peu moins de quinze pour cent quatre à cinq enfants. Elles ont donc plutôt eu peu d'enfants, avec une moyenne de 3,5 enfants par femme, et huit d'entre elles n'ont, d'après l'état de nos connaissances, jamais donné naissance. En résumant : elles ont plutôt vécu « en célibataire » et avec peu d'enfants à charge. Elles ne pliaient pas, pour la plupart, sous les charges domestiques, elles disposaient de temps pour leurs activités personnelles, en particulier l'écriture. Cet état de femme célibataire avec enfant a pu cependant rendre leur situation financière précaire et les obliger à écrire vite et beaucoup, à devoir privilégier, pour subvenir à leurs besoins et ceux de leurs enfants, la quantité à la qualité des textes, tel fut le cas de Louise Colet. Mais leurs mariages ont aussi pu constituer des leviers professionnels pour leurs carrières.

206 Après la mort, le divorce, ou la séparation du conjoint, leur âge médian est de 42 ans. L'espérance de vie de l'ensemble de ces autrices s'élevant à 70 ans, elles ont vécu près de la moitié de leur vie sans époux.

Des épouses d'hommes publics, des femmes du monde, des femmes publiques

À l'exception de trois d'entre elles, ces femmes ont été mariées une, deux ou trois fois. Un tiers l'a été avec des intellectuels (chercheurs, artistes et écrivains), plus de quinze pour cent avec des médecins ou des avocats, moins de quinze pour cent avec des financiers, dix pour cent avec des militaires gradés, des éditeurs ou des journalistes, une avec un ambassadeur (Germaine de Staël), et une avec un artisan (Olympe de Gouges)[207]. En outre, un peu moins de la moitié de ces femmes a été marié à un député (Émile de Girardin, Edmond Adam, Charles Dumont, second mari de Juliette Adam), à un fonctionnaire nommé par un gouvernement français ou étranger (Erik de Staël von Holstein, Joseph de Salm-Reifferscheidt-Dyck, Sigismond Gay, Jacques Ancelot), à une personnalité qui exerçait une influence intellectuelle philosophique (Saint-Simon, époux de Sophie de Bawr), littéraire (Catulle Mendes avec Judith Gautier, Alfred Valette avec Rachilde), dans l'histoire démocratique (dans le combat pour la liberté de la presse dans le cas d'Émile de Girardin) ou à un militant (Émile de Girardin, Edmond Adam, Charles Dumont, Henri Godet, époux de Nelly Roussel). Un peu moins de la moitié d'entre elles a donc été unie à une personnalité qui disposait d'un pouvoir politique de représentativité et/ou décisionnaire pour la collectivité au sein du gouvernement parlementaire ou exécutif français ou d'un pouvoir d'influence au sein de l'opinion publique. Un quart de ces femmes mariées (Germaine de Staël, George Sand, Louise Colet, Valentine de Saint-Point) a par ailleurs entretenu des relations extra-conjugales connues, voire célèbres et médiatisées, avec des hommes politiques qui occupaient des fonctions au sein du gouvernement exécutif, parlementaire (Louis de Narbonne, Benjamin Constant, Michel de Bourges, Désiré Bancel, Victor Cousin) ou avec des chefs de file d'un courant artistique d'avant-garde (comme Ricciotto Canudo). Épouses ou compagnes de personnalités proches du pouvoir politique et artistique parisien, leurs mariages et leurs relations amoureuses leur ont permis de suivre de près la vie publique et de côtoyer des personnalités de l'arène discursive officielle.

207 Il y a trois époux dont je n'ai pu identifier la profession : le premier époux de Sophie de Bawr et les deux maris de Véra Starkoff.

Identifions désormais leurs fonctions non pas en tant que « femme de » mais du fait des rôles sociaux qu'elles tinrent en leur personne propre. Toutes ces autrices dramatiques ont animé une institution sociale de l'espace public. En effet, plus de la moitié ont été des salonnières ou ont initié et animé des cercles politiques ou littéraires à Paris, tel fut le cas de Germaine de Staël, Julie Candeille, Constance de Salm, Sophie Gay, Delphine de Girardin, Virginie Ancelot, Eugénie Niboyet, Louise Colet, Maria Deraismes, Juliette Adam, Judith Gautier, Rachilde, Valentine de Saint-Point. Un peu moins de la moitié a dirigé ou codirigé un organe de presse (Sophie Gay, Eugénie Niboyet, George Sand, Maria Deraismes, Juliette Adam, Valentine de Saint-Point) ou une maison d'édition (Rachilde) ou un théâtre public à Paris (Virginie Ancelot et Céleste Mogador). Plus de dix pour cent ont été des militantes au sein d'un mouvement ou parti politique à Paris (Eugénie Niboyet, Maria Deraismes, Louise Michel, Juliette Adam, Gyp, Véra Starkoff, Nelly Roussel), enfin plus de la moitié ont été connues pour leur fréquentation assidue de salons ou cercles littéraires et/ou politiques parisiens.

Concernant les autrices de la première moitié du long XIXe siècle, elles reçoivent, dans leurs salons, les acteurs influents des sphères publiques officielles. Grâce à ces espaces sociaux, elles côtoient de manière hebdomadaire des hommes politiques mais également des académiciens, des journalistes, des éditeurs et des artistes, notamment du monde du théâtre. Elles peuvent approcher des actrices en vogue ou des directeurs de théâtres parisiens. Grâce aux salons, nombre d'entre elles entretiennent des commerces d'amitié en particulier avec des actrices sociétaires qui vont incarner sur la scène de la Comédie-Française les héroïnes de leurs pièces, tel fut le cas d'Olympe de Gouges avec Julie Candeille dans *L'Entrée de Dumourier à Bruxelles, ou les Vivandiers* représentée en 1793, de Sophie de Bawr et Sophie Gay avec Mlle Mars, qui joue notamment dans *La Suite d'un Bal masqué* en 1813 et *Le Marquis de Pomenars* en 1819, de George Sand avec Marie Dorval jouant dans *Cosima, ou la haine de l'amour* en 1840, ou de Delphine de Girardin avec Rachel, jouant par exemple dans *Judith* en 1843. Leurs salons leur permettent également de recevoir des directeurs de théâtre. Delphine de Girardin reçoit Arsène Houssaye, administrateur de la Comédie-Française (1849–1856), qui met, après la rédaction de l'une de ses comédies, « la Comédie-Française à sa disposition[208] » et qui lui passe ensuite commande d'une pièce, *La*

208 Madeleine Lasserre, *Delphine de Girardin. Journaliste et femme de lettres au temps du romantisme*, Paris, Perrin, 2003, p. 281.

Joie fait peur en 1854. Leur engagement politique peut parfois servir leurs carrières dramatiques. Par exemple, lors de la Révolution de 1848, Étienne Arago fait appel à la socialiste et républicaine George Sand pour écrire un prologue à l'ouverture de la Comédie-Française renommée « Théâtre de la République ».

Concernant les autrices dramatiques sous la Troisième République, ce sont plutôt leur sociabilité et leur activité, voire leur activisme au sein de cercles artistiques d'avant-garde ou militants politiques qui ont rendu possibles les représentations de leurs pièces. Louise Michel confie sa première pièce, *Nadine* (1882), à l'un de ses anciens compagnons communards, Maxime Lisbonne, alors directeur du Théâtre populaire (actuel Théâtre des Bouffes du Nord), la boulangiste Gyp fait jouer sa pièce pour marionnettes *Tout à l'égout* (1889) au Café Helder lors d'une soirée de soutien au Général Boulanger, enfin Véra Starkoff et Nelly Roussel font représenter leurs pièces *L'Amour libre* (1902) ou *Par la Révolte* (1903) dans le cadre des Universités populaires et d'organisations féministes dont elles sont membres. Du côté des avant-gardes artistiques, Judith Gautier participe par ses pièces du japonisme théâtral avec par exemple *La Marchande de sourires* en 1888 à l'Odéon, Rachilde prend part avec trois pièces à l'aventure des symbolistes du Théâtre d'Art (1890–1893) fondé par Paul Fort avec *La Voix du sang* (1890), *Madame La Mort* (1891), puis du Théâtre de l'Œuvre (1893–1897) de Lugné-Poe avec *L'Araignée de cristal* (1894). Valentine de Saint-Point voit sa première pièce *Le Déchu* interprétée en 1909 au Théâtre des Arts par le Cercle dramatique « Les Essayeurs », alors qu'elle se rapproche de différents mouvements artistiques d'avant-garde.

Qu'elles s'expriment au sein de cercles littéraires, politiques ou d'avant-garde artistiques, leur hyper sociabilité mondaine et/ou politique est à mettre en lien direct avec les représentations de leurs pièces. En effet, ces différents groupes et espaces sociaux leur permettent, sans avoir à passer par les coulisses ou les comités de lecture des théâtres, de rencontrer des personnes influentes (actrices en vogue et directeurs de théâtre) ou directement des publics – voire d'être influentes elles-mêmes et à l'origine active de la fondation d'un groupe, comme c'est le cas de Rachilde avec le Théâtre d'Art. Plus généralement ces réseaux sociaux, ces pléiades d'influences, font office de tremplin à leur professionnalisation dans le monde des arts.

Concernant leurs activités professionnelles, ces autrices dramatiques sont des femmes de lettres. Elles ont publié, seules, dans divers genres

(poésie, mémoires, roman, journalisme, essais, théâtre, traduction, critique littéraire, etc.) en moyenne 30 livres chacune. Parmi ces titres figurent en moyenne 6,5 pièces de théâtre. Mais s'arrêter à la publication de leurs pièces pour appréhender leur pratique d'autrice dramatique s'avère peu pertinent puisqu'elles en ont chacune écrit en moyenne 12,8. Celle qui a écrit le plus de pièces est Olympe de Gouges (environ 45 pièces), suivie par George Sand (environ 40, sans compter la production pour le théâtre de Nohant), Céleste Mogador (39), Virginie Ancelot (26), Gyp (18), Sophie de Bawr et Rachilde (14), Judith Gautier (13), Germaine de Staël (12), Sophie Gay et Delphine de Girardin (8), Julie Candeille, Louise Colet et Juliette Adam (7), Marie Lenéru (6), Maria Deraismes et Nelly Roussel (4), Eugénie Niboyet, Louise Michel et Valentine de Saint-Point (3) et enfin Constance de Salm (2). Les trois quarts de leurs pièces ont été représentées. Seul un quart de leur production dramatique n'a jamais rencontré de public. Elles ont ainsi eu en moyenne 9,5 pièces représentées. Parmi celles représentées, près des trois quarts l'ont été sur des scènes de théâtre publiques parisiennes (une moyenne de 7 pièces par autrice) et un tiers dans des cercles privés, en famille ou au sein de théâtres de société (une moyenne de 2,5 pièces chacune). La moitié de ces autrices a eu une pièce jouée dans un grand théâtre parisien (Comédie-Française, Odéon, Opéra et Opéra-Comique) et pour quatre-vingts pour cent d'entre elles au moins une fois sur la scène de la Comédie-Française (Olympe de Gouges, Julie Candeille, Constance de Salm, Sophie de Bawr, Sophie Gay, Delphine de Girardin, Virginie Ancelot, George Sand et Marie Lenéru). Plus du tiers d'entre elles appartiennent à la première moitié du XIXe siècle (avant la Révolution de 1848). Ensuite, un tiers des autrices a eu ses pièces représentées sur les scènes de théâtres de boulevard (Vaudeville, des Variétés, de l'Ambigu-Comique, de la Gaîté et de la Porte Saint-Martin). Ce fut le cas pour Sophie de Bawr, Sophie Gay, Virginie Ancelot, George Sand, Céleste Mogador et Juliette Adam. Un peu plus des trois quarts a eu ses textes joués sur les scènes d'autres théâtres parisiens et elles sont un peu plus de dix pour cent à avoir eu des pièces représentées dans des théâtres hors de Paris. Germaine de Staël a ainsi fait représenter ses pièces dans son « théâtre de société[209] » de Coppet (1809–1811), ou chez des particuliers à Genève, Véra Starkoff

209 Cf. Martine de Rougemont, « L'activité théâtrale dans le Groupe de Coppet : la dramaturgie et le jeu », *Le Groupe de Coppet : actes et documents du deuxième Colloque de Coppet*, 10–13 juillet 1974 publiés par la Société des Études staëliennes sous la

à Rennes (*L'Issue*, 1911) et Judith Gautier au Century Theatre de New-York (*La Fille du ciel*[210], 1912). Enfin moins de dix pour cent de leurs pièces ont été représentées dans des espaces publics parisiens autres que des théâtres, celles de Véra Starkoff et de Nelly Roussel ont ainsi été jouées dans des Maisons du Peuple et des Mairies.

Selon le mode de création du XIXe siècle, les autrices comme les auteurs dramatiques devaient entretenir, accroître et multiplier leurs réseaux sociaux et cercles d'influences pour voir représenter leurs textes. Elles ont également entretenu des liens étroits avec la presse : près de la moitié collaborait à un journal et un tiers a fondé ou cofondé un organe de presse, exerçant une influence dans l'opinion publique lettrée. Citons *La Revue Indépendante* (1841–1848) cofondée par George Sand, *La Voix des femmes* (1848) par Eugénie Niboyet ou *La Nouvelle Revue* (1879–1899) par Juliette Adam. Plus d'un tiers ont aussi porté une parole publique oralement et en leurs noms, en tant que conférencières. Certaines le furent ponctuellement à la faveur d'évènements politiques (pendant les Cent-Jours ou lors de la Commune de Paris) comme Julie Candeille, Louise Colet, Céleste Mogador, et certaines de manière plus professionnelle et militante comme Constance de Salm au Lycée des Arts, et sous la IIIe République Céleste Mogador sous contrat en France, Maria Deraismes invitée par le Grand Orient de France, Louise Michel au sein de cercles politiques anarchistes, Nelly Roussel dans les UP et organisations militantes féministes (*Union Fraternelle des Femmes* entre autres) et Valentine de Saint-Point au sein de cercles artistiques. Enfin, certaines étaient des compositrices et/ou de célèbres instrumentistes qui donnaient publiquement des concerts (Julie Candeille et Sophie Gay) et deux étaient danseuses et/ou chorégraphe (Céleste Mogador et Valentine de Saint-Point).

Autrement dit, bien qu'issues parfois de l'aristocratie et/ou enrichies grâce à leurs mariages et à leurs veuvages, toutes ces femmes ont travaillé, en particulier à des œuvres d'art et/ou de l'esprit. La moitié d'entre elles a exercé une ou des professions pour subvenir à ses besoins. Leurs publications au sein de maisons d'éditions réputées attestent de leur reconnaissance professionnelle dans le monde des lettres. Elles leur ont conféré une réputation à Paris mais également nationale, voire

---

direction de Simone Balayé et de Jean-Daniel Candaux, Genève, Slatkine et Paris, Champion, 1977, p. 263–283.

210 Pièce coécrite avec Pierre Loti.

européenne dans le cas de Germaine de Staël, ainsi qu'un pouvoir d'influence intellectuelle au sein de l'opinion publique. Leur polyvalence professionnelle leur a souvent permis de durer sur la scène artistique et littéraire, notamment lorsqu'elles se trouvaient dans la nécessité de devoir travailler, en se renouvelant par différents moyens d'expression. Ainsi, entre la Révolution de 1789 et la Grande Guerre, en plus d'être des mères, des épouses, parfois de personnalités publiques du monde politique et des arts, ces femmes animaient, fréquentaient des lieux de sociabilité choisie : des salons, des cercles politiques, des journaux, des académies, des maisons d'éditions. Ces espaces sont ceux qu'Habermas qualifie d'institutions sociales de l'« espace public bourgeois ». Au sein de leurs foyers, concrètement dans leurs salons, elles étaient capables d'agir selon leurs volontés, en recevant des personnes de leur choix. Ces espaces sur lesquels elles régnaient leur ont permis de rencontrer et d'échanger avec des personnalités dotées d'une agentivité au sein de la sphère publique officielle, que ce soit dans les arènes politiques (le gouvernement) ou artistiques (maisons d'édition, théâtres, etc.). Les relations interhumaines que ces espaces engendraient ont participé de leur professionnalisation grâce à la rencontre avec un éditeur par exemple ou en intégrant des espaces officiels *a priori* interdits à leur sexe comme les académies. Après le triomphe de son mélodrame *Sapho,* Constance de Salm fut par exemple acceptée au titre d'exception dans l'académie du Lycée des Arts. Le succès d'une publication ou d'une de leurs pièces sur une scène parisienne accroissait la fréquentation de leurs salons par des personnalités de choix et augmentait leur réputation dans l'espace public. La vogue d'une de leurs œuvres leur permettait également l'intégration de nouveaux cercles. Suite au succès de son essai féministe *Idées anti-proudhoniennes sur l'amour, la femme et le mariage* (1858), Juliette Adam est ainsi invitée dans le salon républicain parisien très en vue de Marie D'Agoult (alias Daniel Stern). Ces espaces sociaux dans lesquels elles disposaient d'une agentivité ont facilité leurs carrières professionnelles.

C'est donc par le biais d'une stratégie de cumul de réseaux de sociabilités et de professions qu'a été possible leur reconnaissance professionnelle dans le monde des lettres et des arts parisiens, en particulier dans le domaine du spectacle. « Être femme de » mais également écrire dans un journal, tenir un salon, auquel s'ajoutait aller au théâtre, fréquenter d'autres salons, publier des textes chez différents éditeurs, entretenir des liens amicaux avec des professionnels de la scène, participer à la création d'un journal, faire partie de plusieurs groupes et être à la fois journaliste,

écrivaine, comédienne, musicienne, etc. apparaît comme la stratégie clé, consciente ou non, de ces femmes célèbres et célébrées à Paris, et parfois en Europe, de leur vivant. Il est en effet peu aisé de déterminer si leurs stratégies de carrière furent conscientes ou inconscientes, c'est-à-dire si elles résultèrent d'un plan élaboré, d'une série de circonstances, ou d'une série de comportements mimétiques qu'il était possible d'avoir quand on était une femme, qu'on voulait faire carrière en tant que femme de lettres, comme par exemple ouvrir un salon lorsqu'on arrivait à Paris, et dès qu'on en avait les moyens financiers, sur le modèle d'une consœur admirée. Cumuler les réseaux de sociabilité signifiait se rendre visible à des personnalités influentes et décisionnaires qui, à l'exception des autres salonnières et comédiennes en vogue, étaient souvent des hommes. À ce titre, elles durent souvent s'appuyer sur leur féminité, c'est-à-dire insister, voir accentuer leur différence sexuée, afin d'asseoir leur autorité au sein de ces groupes majoritairement masculins. À la fin de sa vie, Rachilde confiait : « le métier de femmes de lettres […] ressemble un peu à celui des actrices toujours obligées à la représentation[211]. » L'autrice témoigne du jeu de rôle auquel est contrainte l'écrivaine, forcée à participer à ce que Judith Butler nomme « la comédie hétérosexuelle[212] ». Cette mascarade s'avère un passage obligé dans tout rapport entre un homme de pouvoir et une femme subordonnée à lui, voulant accéder à un espace d'expression et bénéficier d'une publicité de ses idées dans une société patriarcale. Butler souligne « l'interdépendance[213] » de ces rôles et la rapproche de « la structure hégélienne de la réciprocité manquée entre le maître et l'esclave, et, en particulier, la dépendance inattendue du maître à l'égard de l'esclave pour l'affirmation de sa propre identité[214] ». En étant présentes au sein de cercles de pouvoir, et même lorsqu'elles les dirigeaient, souvent au titre « d'exception », ces autrices devaient flatter leurs convives hommes en incarnant parfois un fantasme de femme sexualisée comme la comédienne, ou prendre une fonction de représentation, en devenant officiellement l'égérie du groupe. Les surnoms qui leur furent attribués confirment ce second phénomène (« Muse de la Raison » pour Constance

211 Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe*, Paris, éditions de France, 1928, p. 69.

212 Judith Butler, « Lacan, Rivière et les stratégies de mascarade », *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], préface d'Éric Fassin, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, « poche », 2005, p. 131.

213 *Ibid.*, p. 127.

214 *Ibidem.*

de Salm au Lycée des Arts, « Muse des Romantiques » pour Delphine de Girardin, « Muse de la République », Juliette Adam, « Reine des décadents », Rachilde, « Diane Rouge », Louise Michel, etc.) Considérées de leur vivant à la fois comme des créatrices et comme des muses, l'histoire n'a souvent retenu que la seconde facette de leur personnalité publique. Si jouer voire sur-jouer « la femme » put s'avérer une stratégie efficace pour influencer des hommes de pouvoir en « république masculine »[215], être une « femme publique », c'est-à-dire avoir l'agentivité d'un homme en occupant l'espace public, semble avoir été opérant pour faire jouer sa pièce à Paris.

215 Geneviève Fraisse, *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*, *op. cit.*, p. 321–354.

Rachilde, « homme de Lettres » au théâtre

Adélaïde Jacquemard-Truc
Laboratoire ELLIADD (EA 4661), Université de Franche Comté

Lorsqu'elle vient au théâtre en 1890, Rachilde est déjà une autrice de roman, et s'est fait un nom – ce pseudonyme qu'elle s'est choisi et qui occulte totalement son identité civile. Celle qui a été depuis si largement oubliée est alors l'un des personnages influents de la vie littéraire parisienne. La publication de *Monsieur Vénus* en 1884 est un succès autant qu'un scandale, qui fait connaître « Mademoiselle Baudelaire »[216]. C'est donc en tant que romancière que Rachilde a trouvé sa place dans le monde littéraire. De même, son œuvre critique dans les pages du *Mercure de France* se consacre essentiellement au roman. Elle a pourtant été polygraphe, s'est, comme beaucoup d'auteurs de son temps, essayée à la poésie et au théâtre. Si son œuvre poétique est largement postérieure à la période qui nous intéresse[217], son théâtre constitue un *corpus* certes restreint, mais qui témoigne de son importance dans le monde littéraire de son temps.

Son œuvre théâtrale se compose tout d'abord d'un recueil de trois pièces, publié en 1891 chez Savine, qui comprend son drame le plus long, *Madame la Mort*, ainsi que deux pièces en un acte, *Le Vendeur de Soleil* et *La Voix de Sang*. Elle a par la suite publié d'autres courtes pièces dans les pages du *Mercure de France* : *L'Araignée de Cristal*[218], *Parade Impie*[219]

---

216 Maurice Barrès, « Mademoiselle Baudelaire », *Le Voltaire*, jeudi 24 juin 1886, p. 2.

217 Rachilde, *Les Accords perdus*, Paris, sans nom, 1917, rééd. Paris, Éditions Corymbe, 1937, et *Survie*, Paris, A. Messein, 1945.

218 Rachilde, « L'Araignée de Cristal », *Mercure de France*, t. V, n° 31, juin 1892, p. 147–155.

219 Rachilde, « Parade Impie », *Mercure de France*, t. IV, n° 26, février 1892, p. 111–117.

en 1892, puis *Le Rodeur*[220] et *Volupté*[221] en 1893. Trois de ces pièces ont été jouées à l'époque symboliste : *La Voix de Sang*, en 1890, et *Madame la mort* en 1891 par le Théâtre d'Art de Paul Fort. Lugné-Poe a ensuite monté *L'Araignée de Cristal*, à Paris et en tournée en 1894.

Comment Rachilde s'est-elle acquis dans le monde littéraire un statut tel qu'elle ait pu devenir la protectrice d'une entreprise aussi fragile que le théâtre symboliste ?

Rachilde, de la bohème à « l'homme de lettres » d'influence

Lorsque la jeune Marguerite Eymery, déjà pourvue de son nom de plume Rachilde, arrive à Paris en 1878, c'est dans la ferme intention d'y obtenir la place qu'elle sait mériter dans le monde des Lettres. Elle y partage d'abord le sort douloureux de nombreux auteurs talentueux et démunis, et traverse des années de bohème « seule à Paris, mourant de faim[222] ». Dans l'extrémité où elle se trouve, faire scandale est un recours possible, un pari à tenter. Elle présente *a posteriori* l'écriture de *Monsieur Vénus* comme un choix stratégique, dicté par l'espoir de se faire enfin connaître, et en l'occurrence, de survivre. Elle dit avoir eu deux options : « se jeter dans le ruisseau ou…écrire en deux semaines cette œuvre immonde : *Monsieur Vénus*[223] » dont elle se désolidarise en prétendant avoir pensé « qu'on ne la lirait pas, [qu'elle] s'était même un peu suicidée littérairement dans ce livre[224] ». Le geste a pourtant été payant. Sans limiter ce roman à une opération de communication réussie, il est intéressant de voir Rachilde tenter le scandale sciemment, et en calculer le risque, en faisant publier l'œuvre à Bruxelles pour contourner la censure. La publication de *Monsieur Vénus* en 1884 tire son autrice de l'ombre, et fait de Rachilde un personnage controversé, mais particulièrement visible. Comme le montre Claude Dauphiné, elle a su en jouer : « désireuse de rester à la mode, d'être l'une de ces femmes dont

220 Rachilde, « Le Rodeur », *Mercure de France*, t. VIII, n° 37, janvier 1894, p. 19

221 Rachilde, « Volupté », *Mercure de France*, t. IX, n° 45, septembre 1893, p. 26–33.

222 Rachilde, lettre de 1887 à A.-F. Cazals, citée par Claude Dauphiné, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991, p. 390.

223 *Ibid.*, p. 52.

224 *Ibid.*, p. 55.

Paris parle, elle a parfois habilement rappelé l'attachement qu'elle portait à ce roman[225]. »

La célébrité acquise associe durablement Rachilde à un questionnement sur l'identité homme / femme, qui est au cœur de *Monsieur Vénus* et qui glisse vers celle de l'auteur : « Le sexe de Rachilde n'ayant jamais été suffisamment constaté, on se demandait si elle ne se représentait pas dans la virile Raoule[226] », résume-t-elle en se décrivant à la troisième personne. Le fait est que Rachilde jouait sur les mots pour se décrire elle-même : « une curiosité encore plus qu'une femme de lettres[227] », « un honnête garçon[228] ». Sur ses cartes de visite figurent son pseudonyme, son adresse rue des Écoles, et la mention « Homme de lettres ». Ce choix célèbre mérite que l'on s'y arrête. Dans la première moitié des années 1880, Rachilde porte l'habit masculin sur autorisation de la préfecture de police, et les cheveux courts[229]. Ce travestissement est pour elle davantage une revendication de liberté individuelle, une porte de sortie par rapport à la condition assignée aux femmes, qu'une volonté de questionner les assignations de genre et les pratiques sociales dans leur ensemble. Elle précise les raisons de sa demande dans une lettre adressée au Préfet de police. La première est pratique :

> Je suis, malheureusement, une femme de lettres et me trouve, cependant, appelée à faire le métier actif de reporter. Cela pour gagner mon pain quotidien, que mes romans ne parviennent pas encore à me fournir. Dans le journalisme, l'originalité est imposée comme un devoir[230].

Rachilde met d'abord en avant la commodité du vêtement masculin dans un « métier actif » et les us et coutumes du milieu. Elle en vient ensuite à une raison qui semble plus fondamentale :

---

225 *Ibid.*, p. 53.

226 *Ibid.*, p. 54.

227 Rachilde, lettre de 1887 à A.-F. Cazals, citée par Claude Dauphiné, *Rachilde*, *op. cit.*, p. 392.

228 *Idem*.

229 Cf. Claude Dauphiné, *ibid.*, p. 45.

230 Cité par Melanie Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship. From Decadence to Modernism*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 2001, p. 104.

> Je désire, moi, m'habiller en homme pour dissimuler tous les avantages que je puis avoir, pour qu'il soit bien entendu que je suis un écrivain quelconque et pour qu'on s'adresse à ma plume et non à ma personne[231].

Si elle écrit avoir regretté de ne pas être un homme, c'est sans doute avant tout pour des raisons familiales[232] et par rejet de toutes les restrictions imposées aux femmes de son époque. Par ailleurs, Rachilde utilise le masculin en tant que « gens de lettres » car elle semble adhérer à l'idée qu'être pleinement artiste, c'est l'être au masculin, une revendication féministe sur le sujet revenant à s'attribuer à soi-même une place secondaire. Le gage de qualité étant le masculin, elle l'adopte comme un symbole de réussite. Loin de militer pour la valorisation de l'étiquette « femme de lettres », elle s'empare d'un statut qui existe au masculin, quitte à se faire « homme de lettres » pour démontrer ses mérites littéraires. Rachilde a expliqué en 1928 sa position dans un essai dont le titre annonce le contenu : « Pourquoi je ne suis pas féministe ». En 1896 déjà, elle écrivait l'article « Questions brûlantes » où elle conteste le fondement même du combat féministe : « Émanciper les femmes ? Pour quoi faire, mon Dieu ? Toute femme intelligente, ou douée seulement de la puissance de raisonner, s'émancipe quand elle le désire…[233] ». Diana Holmes montre que dès l'adolescence Marguerite Eymery prend des positions antiféministes dans la presse locale du Périgord[234]. Le pseudonyme que s'est choisi cet « homme de lettres » est source d'interrogations. Il évoque les prénoms féminins Rachel et Mathilde, comme une sorte de prénom-valise ; joue-t-il volontairement sur une incertitude entre masculin et féminin ? Et si l'autre pseudonyme de Rachilde, Jean de Childra, est explicitement masculin, la simple inversion des syllabes de son nom de plume prétendait-elle réellement masquer son identité aux yeux du public, même flanquée d'un prénom d'homme et d'une particule ? « Rachilde » est supposément le nom d'un gentilhomme suédois du XVIe siècle, dont l'esprit dicterait à Marguerite Eymery ses textes. Melanie Hawthorne parle à ce sujet d'un « ventriloquisme »[235] : dans la logique du spiritisme, une

231 *Ibid.*, p. 105.

232 Voir sur ce point Claude Dauphiné, *ibid.*, p. 29 (pour le père) et 28 (pour la mère). Voir également, au sujet du père, Diana Holmes, *Rachilde. Decadence, Gender and the Woman Writer*, Oxford et New York, Berg, 2001, p. 13–14.

233 Rachilde, « Questions brûlantes », cité par Diana Holmes, *Rachilde. Decadence, Gender and the Woman Writer*, *ibid.*, p. 77.

234 Diana Holmes, *ibid.*, p. 72–73.

235 Melanie Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship*, *op. cit.*, p. 67.

voix s'empare d'elle à laquelle elle ne peut pas se refuser. Cette trouvaille astucieuse lui permet dans un premier temps de prendre les membres de sa famille au piège de leurs propres préjugés ; mais Melanie Hawthorne, dans une comparaison avec George Sand, montre que ce dédoublement permet également aux autrices de séparer le moi individuel d'une figure littéraire, en passant par « un alter ego (souvent masculin)[236] ». La critique montre, en s'appuyant sur les mots de Rachilde, que ce changement de rôle est fondamental dans l'histoire familiale de Marguerite Eymery, et qu'il éclaire sans doute son choix d'une identité littéraire : « un être double qui a l'habitude de quitter un rôle pour un autre ».

Cette position ambivalente, entre homme et femme, entre visibilité et secret, propre à continuer la légende de l'autrice à scandale, ne survit pas à son mariage avec Vallette. Elle écrit : « très simplement, je me suis habillée comme tout le monde et j'ai laissé repousser mes cheveux : j'avais enterré ma vie de garçon[237] ». Rachilde revient à une vie bourgeoise correspondant à son milieu social d'origine. On ne trouve plus de cartes de visite à l'adresse du couple Vallette, rue de l'Échaudé ou de Condé, portant le fameux titre « homme de lettres ». Rachilde semble avoir eu à cœur de cultiver son originalité, sans pour autant persévérer dans l'usage du travestissement. Si elle se perçoit comme un mâle d'adoption, du fait des qualités supérieures de son esprit, son appartenance à une certaine classe sociale semble l'avoir détournée de la voie du scandale. Ainsi, lorsqu'elle se revendique *a posteriori* de *Monsieur Vénus*, prend-elle soin de nuancer par une boutade : c'est une œuvre qu'elle « ne renie pas », « parce que les mères préfèrent généralement les fils bossus aux fils droits[238] ».

Devenue Mme Vallette, autrice reconnue et épouse du directeur du *Mercure de France*, Rachilde se fait la protectrice des entreprises littéraires novatrices. Elle qui a été refusée par nombre de revues, parfois sans ménagement, tient à recevoir les jeunes auteurs mieux qu'elle ne l'a été. Sa protection repose pourtant sur une orientation de la littérature qui rencontre les grandes lignes de l'écriture « symboliste » ou « fin de siècle » ; on sait qu'elle ne fera pas le même accueil au surréalisme. Autour de la fin-de-siècle, cependant, Rachilde a à cœur de faire vivre un courant

---

236 *Ibid.*, p. 65.

237 Cité par Claude Dauphiné, *Rachilde*, *op. cit.*, p. 81.

238 Rachilde, Préface de *Madame Adonis*, citée par Claude Dauphiné, *Rachilde*, *ibid.*, p. 53.

littéraire pour lequel elle écrit, en en réunissant les talents confirmés ou débutants :

> Dans ce salon, l'Académie Française avec Henri de Régnier et Georges Duhamel, l'Académie Goncourt avec Rosny aîné et Roland Dorgelès, avaient leurs représentants ; les débutants y trouvaient un refuge plein d'espérance[239].

On peut avancer l'idée que ce salon, qu'elle tenait tous les mardis[240], fut une sorte de scène sociale sur laquelle Rachilde montait toutes les semaines pour défendre sa conception de l'art littéraire. Cette initiative lui appartient, et s'explique par sa volonté de défendre une conception des Lettres, plutôt que comme une conséquence naturelle du *Mercure de France*. Elle n'attend pas la création du *Mercure* pour ouvrir ce salon : « Les mardis commencèrent en fait avant l'époque du *Mercure de France* et du mariage avec Vallette. Rachilde en fut vraiment la seule instigatrice, l'unique organisatrice, l'irremplaçable maîtresse[241]. » Lorsque le salon devient le poumon du *Mercure de France*, épicentre de la réflexion mais aussi enjeu d'une « stratégie commerciale[242] », Vallette laisse entièrement la vedette à la maîtresse de maison : il ne « se mêle pas aux invités de sa femme[243] ». Rachilde est manifestement omniprésente dans ces réunions, et son rire frappe à nouveau les témoins de l'époque, comme Léon-Paul Fargue, qui décrit les invités « ceinturés dès la porte d'un coup de lasso par le grand rire de Rachilde ![244] ». Il existe de nombreux témoignages et anecdotes sur ce salon, dont une qui rapporte que la maison close qui se trouvait en face avait été rebaptisée le Mercure, et sa patronne, Rachilde[245].

Le succès de ces rencontres littéraires qu'elle orchestre, rue de l'Échaudé d'abord puis rue de Condé, est durable :

---

239 André David, *Soixante-quinze années de jeunesse du vivant des héros de Marcel Proust*, cité par Claude Dauphiné, *Rachilde*, *ibid.*, p. 112.

240 Claude Dauphiné précise que sa mère « recevait les lundis », *cf. Rachilde*, *ibid.*, p. 106.

241 *Ibid.*, p. 106.

242 *Ibid.*, p. 119.

243 *Ibid.*, p. 112.

244 Léon-Paul Fargue, *Mercure de France*, 1er décembre 1935, cité par Claude Dauphiné, *Rachilde*, *ibid.*, p. 111.

245 *Ibid.*, p. 109–110.

> Le Tout-Paris des lettres et des arts défile chez elle, du premier mardi de janvier jusqu'à Pâques, de 17 à 19 heures. Elle est au sommet de son influence et de son prestige. Même ceux qui jadis lui avaient fermé la porte sollicitent l'honneur d'être reçus par Mme Vallette, épouse du directeur de la revue et de la maison d'édition du Mercure, romancier notoire, critique de poids, membre très écouté du jury du prix « Vie heureuse », créé en 1904, le futur prix Fémina[246].

Rachilde reçoit dans des meubles de famille de style Régence[247]. Le temps de la bohème est désormais loin et Rachilde ne renie pas sa position de bourgeoise et d'héritière, qui lui attire une raillerie de Léautaud, la caricaturant en Don Ruy Gomez :

> Aujourd'hui, réouverture du Guignol Rachilde, dans un nouveau décor des meubles de l'héritage, au milieu des portraits de famille ramenés du Périgord. Grande assistance. […] Rachilde ne pouvait pas ne pas parler de ses meubles. Elle en a parlé. Elle a aussi présenté ses ancêtres. On se serait cru à *Hernani*, l'acte des portraits[248].

Sans aller jusqu'à lui supposer l'intention d'asseoir son autorité par ses origines familiales, on peut dire que Rachilde ne dédaigne pas ces marques de prestige. Elle a sans doute retrouvé, à travers sa célébrité littéraire et sa place influente dans le milieu, une certaine position sociale qu'elle avait perdue en quittant le Périgord pour Paris. De ce point de vue, on peut dire que son parcours personnel a été une réussite, puisqu'il lui a permis de gagner la capitale et la renommée à laquelle elle aspirait, sans renoncer définitivement à une position sociale qu'elle semble apprécier. On peut supposer que ce salon fut, en plus d'un lieu d'échange et de sociabilité littéraire, une sorte de théâtre sur lequel se produisit Rachilde, face à un public plus ou moins conquis. Il contribue à perpétuer son influence dans le monde des Lettres, et entretient le prestige du nom qu'elle s'est fait. La présence de gens de théâtre parmi ses invités confirme en outre l'intérêt de Rachilde pour le monde des planches.

C'est en autrice réputée et influente que Rachilde se tourne vers le théâtre ; on pourrait croire que, comme bien d'autres auteurs et autrices avant elle et autour d'elle, il y ait là une stratégie de conquête de sa part. Il se pourrait que la réalité soit tout autre.

---

246 *Ibid.*, p. 110.

247 Claude Dauphiné, *Rachilde*, *ibid.*, p. 110.

248 Paul Léautaud, cité par Claude Dauphiné, *ibid.*, p. 113.

Rachilde protectrice des nouvelles entreprises théâtrales

Il est difficile de retracer précisément par quels biais Rachilde s'est tournée vers le théâtre. Après la parution scandaleuse de *Monsieur Vénus*, la place prise par Rachilde dans le monde des Lettres pouvait déplaire, mais ne posait plus question. « L'homme de Lettres » fait désormais partie du cercle des auteurs symbolistes qui fréquente, notamment, le café Voltaire. C'est là que, d'après les souvenirs de Paul Fort, se joue une rencontre essentielle. Le jeune homme est alors lycéen, mais s'échappe fréquemment de Louis le Grand pour côtoyer le monde des Lettres. Il précise qu'il avait alors 17 ans, ce qui situe ses souvenirs en 1887. Comme on le constate, c'est le nom de Rachilde qui apparaît en premier quand Paul Fort revient sur cette période :

> Nous apprîmes que derrière l'Odéon une grande partie de ce beau monde se réunissait chaque jour à l'apéritif ou dans la soirée, en un certain illustre Café Voltaire. Timidement, nous y fûmes, et c'était, je crois, autant pour nous initier aux mystères de la poésie, pour admirer de près l'éclatante beauté de Madame Rachilde, le monocle hautain de Régnier, le flegme de Vielé-Griffin, la magnificence de Saint-Pol-Roux, l'impeccable veston noisette du chevalier du Plessys de Linan, le gilet à Chasse-à-courre de Dujardin, la barbe assyrienne de Fontainas, la cravache de Laurent Tailhade, l'allure de page de Merrill, le bidon rabelaisien du cher Demolder et – en outre ! – les moustaches impériales et bleu corbeau, de Jean Moréas[249].

Vallette et Rachilde, qui se connaissent depuis deux ans, fréquentent ensemble le café Voltaire. S'il on en croit son récit, Fort aurait entendu Vallette déclarer « à Sarmain et à Dumur » : « Ce qui manque à cette école, c'est un théâtre[29] ». La question théâtrale intéressait donc au moins Vallette, trois ans avant la parution des premières pièces de Rachilde. De cette réflexion, sans doute théorique, sur l'état du mouvement symboliste naît une vocation : le jeune Paul Fort aurait décidé de combler lui-même ce manque. On imagine que la détermination de ce jeune homme de 17 ans a dû marquer le couple ; le lien semble ne s'être jamais démenti, et Paul Fort devient leur protégé. Rachilde a douze ans de plus que lui, et Vallette, quatorze. Tous deux font partie du comité de lecture du Théâtre d'Art dès sa création, avec Adrien Remacle, Jules Renard,

249 Paul Fort, *Mes Mémoires. Toute la vie d'un poète. 1872–1943*, Paris, Flammarion, 1944, p. 11.

Saint-Pol Roux et Jules Méry[30], lui offrant une caution littéraire sans doute décisive pour la périlleuse entreprise de son fondateur. Il semble ainsi naturel que Rachilde ait fait partie des premières autrices jouées par Paul Fort. Est-ce parce qu'elle avait foi en l'énergie de ce jeune homme que Rachilde a décidé d'écrire pour le théâtre ? On ne saurait l'affirmer, mais la chronologie croisée des rencontres et des textes permet de le supposer. Cette hypothèse pourrait également expliquer pourquoi elle n'a écrit qu'un drame développé, accompagné de courtes pièces en un acte. Elle permettrait aussi de comprendre pourquoi la Préface de son *Théâtre* publié chez Savine est un long éloge de Paul Fort et de son entreprise. Le théâtre n'était pas le mode d'expression spontané de Rachilde, et elle a probablement fait un pas dans cette direction dans l'intention de soutenir Paul Fort. Cependant, si l'œuvre dramatique de Rachilde reste courte et est tombée dans l'oubli après la première guerre mondiale[31], ses drames ont été accueillis avec enthousiasme par la critique, et par leur public. Rachilde a retrouvé depuis une forme de célébrité, notamment grâce au travail de la critique américaine, mais son théâtre n'a jamais été réédité en français depuis sa parution en 1891. La seule édition récente est disponible en traduction anglaise[250].

Il est plus difficile de retracer l'origine de la rencontre avec Lugné-Poe ; les archives manquent. Lugné-Poe n'en parle pas dans ses *Souvenirs de théâtre* ; la rupture avec les symbolistes, survenue rapidement, explique peut-être cette omission. C'est vraisemblablement par l'entremise de Paul Fort et du Théâtre d'Art que Rachilde entre en contact avec lui, puisqu'il faisait partie de l'équipe en tant que régisseur. On sait qu'elle lui écrit pour soutenir son projet de mise en scène de *Pelléas et Mélisande* :

> J'apprends, Monsieur Lugné-Poe, par Paul Fort, que vous avez bien compris que la représentation de *Pelléas et Mélisande* était, même si la représentation n'atteignait pas la perfection, pour le Théâtre d'Art la porte de gloire et que vous êtes décidé à nous l'ouvrir tout entière avec le plus absolu désintéressement littéraire[251].

Paul Fort est désigné comme l'intermédiaire entre Rachilde et Lugné-Poe ; il s'agit peut-être de leur premier contact. Les liens de Rachilde avec

---

250 Kiki Gounaridou et Frayer Lively (éd.), *Rachilde: Madame la Mort and Other Plays*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.

251 Cité par Giuliana Altamura, *Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista. Una biografia teatrale (1869–1899)*, Turin, Accademia University Press, 2014, p. 91–92.

Lugné-Poe sont chaleureux aux débuts de l'Œuvre. Il met en scène et joue lui-même le rôle masculin de *L'Araignée de cristal.* Après cette expérience commune, Rachilde suit et conseille Lugné-Poe sur ses choix de textes. Elle le convainc notamment de mettre au programme *Ubu Roi* de Jarry, malgré les réticences du metteur en scène : « c'est le plus sage parti que de donner une œuvre extravagante, si vous la donnez tout à fait en guignol, surtout[252]. » Elle est ainsi à l'origine de ce qui fut l'événement le plus marquant de l'histoire de l'Œuvre ; la représentation d'*Ubu roi* étant considérée comme « la bataille *d'Hernani* du symbolisme ». La rupture avec le symbolisme, qui survient quelques six mois après la représentation d'*Ubu roi*, met évidemment un terme à cette relation. Rachilde fait partie des signataires de l'article paru dans *Le Figaro* le 24 juin 1897[253], qui répondent à Lugné-Poe pour acter la rupture.

Les liens avec Paul Fort sont beaucoup plus durables. Tout comme Lugné-Poe, et avant lui, Paul Fort a mis en scène les textes de Rachilde, qui l'a en retour conseillé pour ses choix de pièces. Mais même avant d'avoir été officiellement membre du comité de lecture du Théâtre d'Art, Rachilde affirmait dans la « Préface » de son *Théâtre* vouloir faire de la « publicité »[254] à Paul Fort, dont elle est un fervent soutien. Elle le décrit comme totalement dévoué à son projet : « En dehors de son théâtre, rien ne l'intéresse. Il est d'une négligence scandaleuse pour tout ce qui est mondanités. Il entre, vous salue, ouvre un livre, puis vous lit toute la pièce dont il est féru[255]. » Sa confiance dans le metteur en scène est telle qu'elle voit dans le Théâtre d'Art l'avenir du genre : « demain, ce sera peut-être le théâtre de Verlaine, de Maeterlinck, celui de Mallarmé, de Charles Morice, de Moréas, d'Henri de Régnier, de Vielé-Griffin[256]. » Paul Fort est un invité régulier des mardis de Rachilde[257], mais aussi un ami du couple. On peut rappeler que Gabrielle Vallette, fille du fondateur du *Mercure de France* et de Rachilde, épouse le neveu du metteur en scène, Robert Fort[258]. Claude Dauphiné raconte une anecdote aussi frappante

252 Lettre de Rachilde citée par Aurélien Lugné-Poe, *Acrobaties*, Paris, Gallimard, 1931, p. 174.

253 *Le Figaro*, 24 juin 1897, p. 4.

254 Rachilde, *Théâtre*, « Préface », *op. cit.*, p. 30.

255 *Ibid.*, p. 23.

256 *Ibid.*, p. 19.

257 Claude Dauphiné, *Rachilde*, *op. cit.*, p. 111 et p. 115.

258 *Ibid.*, p. 85.

que révélatrice du tempérament de Rachilde et de sa loyauté envers Paul Fort :

> Elle aimait le tapage et avait probablement la nostalgie d'un autre mémorable banquet, offert à son ami Paul Fort avant la Première Guerre mondiale, où elle avait fini par monter sur la table pour bombarder de croûtes de pain les invités qui ne partageaient pas ses vues sur la poésie et les belles lettres[259].

On voit que Rachilde ne ménageait pas sa peine pour défendre ses amis et son idée des Lettres. Elle a participé parfois plus concrètement encore à la protection des artistes, hébergeant Verlaine en 1886 et vêtant Alfred Jarry dans la pauvreté. « L'homme de Lettres » désignée comme une Marquise de Sade ne manquait pas de générosité envers ses amis. Autour d'une conception de la littérature, Rachilde a ainsi mis sa renommée au service d'entreprises dans lesquelles elle croyait.

Rachilde spectatrice et critique de théâtre

Si l'œuvre dramatique de Rachilde reste relativement restreinte, son intérêt pour le théâtre se manifeste également par le soutien qu'elle a apporté au Théâtre d'Art, et son implication dans la vie théâtrale de son temps. Rachilde fréquente les metteurs en scène, mais aussi les salles de théâtre et rend compte des spectacles qui lui plaisent. Tout comme ses comptes rendus publiés dans la chronique « Romans » du *Mercure de France*, les critiques théâtrales de Rachilde se caractérisent par une subjectivité assumée, ainsi que le résume Claude Dauphiné :

> Chez elle aucune prétention au culte de l'impartialité, aucune volonté affichée d'atteindre à « l'illusion de l'observateur absolu ». Lire un roman et le juger, c'est affirmer sa liberté. Aimer ou détester, être franchement ennuyé par un texte ou demeurer simplement indifférent devant un récit, voilà des réactions – le fameux vécu – que l'on décèle aisément à travers ses propos. Plus qu'une analyse attentive des moyens d'expressions d'un auteur, de sa technique et de son art, elle consacre toute son habilité à mettre en évidence sa faculté à faire vivre une intrigue, son aptitude à créer des personnages, sa « sincérité »[260].

259 *Ibid.*, p. 121–122.

260 *Ibid.*, p. 161–162.

Rachilde donne une place importante, dans ses critiques de théâtre, au résumé de la fable tandis que son esthétique ou les opinions de l'auteur ne sont pas abordées. À propos de *Tamara* de Tola Dorian, elle balaie l'analyse de l'œuvre en une phrase : « Point de critique à faire d'une légende[261]. » Rachilde ne conçoit pas son écriture comme une analyse mais comme un partage de vues. Les qualités du texte sont évoquées sans volonté de les démontrer : « il n'y a qu'à louer l'écriture très personnelle, très solide, aussi très poétique de Mme Tola Dorian, et son entente des choses du théâtre[262]. » Rachilde prend position plus qu'elle n'analyse, et la subjectivité de ses jugements est parfaitement assumée. Sans doute parce qu'elle revendique n'être pas théoricienne, sans doute aussi parce que sa notoriété le lui permet, Rachilde partage un sentiment sur une œuvre, une adhésion ou un rejet. Lorsqu'elle rend compte de la mise en scène de *Les Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin, elle relève ce qui lui a plu et lui semble marquant : en l'occurrence la beauté du décor est le premier élément qu'elle met en avant :

> Il inventa le décor symboliste avant le symbolisme et, lorsqu'on fera un sérieux recensement des novateurs de l'art théâtral, il faudra, sans s'occuper de l'outrance de ses pièces, classer Édouard Dujardin au premier rang. Il indiqua de belles choses décoratives. Je me souviens d'une montagne couleur ambre, d'où retombaient des végétations de corail[263].

Quant aux qualités du spectacle, elles sont décrites en termes d'effet sur la spectatrice qu'est Rachilde : « On peut pardonner au chantre d'*Antonia* de regarder de trop près, car il voit quelques fois très fin, l'original et doux poète[264]. » Elle qui se donne pour vocation, à travers son salon et ses critiques de romans publiées dans le *Mercure*, de découvrir de jeunes talents, livre son jugement – on oserait presque dire : son flair – dans ses critiques théâtrales. Les comptes rendus qu'elle rédige pour le *Mercure de France* ne se prêtent manifestement pas, d'après elle, à l'analyse détaillée. Il s'agit pourtant d'un trait distinctif, car d'autres critiques des mêmes colonnes en ont davantage le souci. Il n'y a pas là de désinvolture de la part de Rachilde, mais une conception des Lettres qui se veut intuitive plutôt qu'intellectuelle.

---

261 Rachilde, « Théâtres », *Mercure de France*, t. III, n° 19, juillet 1891, p. 53.

262 *Idem*.

263 Rachilde, « Revue du mois », *Mercure de France*, t. XXIII, août 1897, p. 339.

264 *Ibid.*, p. 340.

On sait aussi grâce aux témoignages des contemporains que Rachilde ne craignait pas de prendre parti pendant une représentation. Jules Renard décrit ainsi la première représentation d'*Ubu Roi*, d'Alfred Jarry, mal accueillie par le public en insistant sur la réaction des Vallette, qui chacun à leur manière défendent la pièce : « Pourtant, Vallette dit : « C'est drôle », et l'on entend Rachilde crier : « Assez ! » à ceux qui sifflent[265]. » Jean de Tinan, dans une lettre à Jarry, se souvient du rire de Rachilde, signe de sa sympathie pour l'œuvre : « Il m'a semblé vous l'entendre lire une fois de plus, avec accompagnement du rire de Rachilde, du rire de Moréno, du rire de Fanny [Zaessinger], du rire de Vallette, du rire de Schwob, du rire de tout le monde…[266] ». Le commentaire de Jules Renard sur la mise en scène d'*Annabella* de John Ford (jouée dans la traduction de Maurice Maeterlinck) insiste sur le caractère subjectif et personnel de ses réactions : « Rachilde furieuse parce que je trouve les acteurs au-dessous de tout[267] ». Rachilde a manifestement défendu le jeu de Berthe Bady et d'Aurélien Lugné-Poe, qui avait joué dans son *Araignée de cristal*.

Il resterait beaucoup à dire sur le détail des relations de Rachilde avec les hommes de théâtre. À bien des égards, elle laisse le souvenir d'un personnage paradoxal. Sa réception est à son image : ce monstre du paysage littéraire, si influent, si présent, a été à peu près oublié, avant de ressortir de l'ombre. Rachilde a sans doute cumulé les difficultés, en étant femme, en ayant connu le succès par le scandale, puis assumé une critique subjective et construit une partie de son rayonnement à travers son salon, retrouvant en cela une forme de participation à la vie intellectuelle traditionnellement féminine. Ses positions de plus en plus conservatrices et l'isolement dans lequel elle est tombée à la fin de sa vie ont sans doute joué en sa défaveur. On peut supposer que beaucoup ont jugé bon d'oublier cette femme tapageuse et son œuvre embarrassante. Alfred Vallette semble avoir eu une parole prophétique, lorsqu'il a prononcé cette phrase consignée par Jules Renard qui la désigne comme centrale et encombrante à la fois :

---

265 Jules Renard, *Journal*, 10 décembre 1896, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 636.

266 Jean de Tinan, lettre à Alfred Jarry du 3 juillet 1896, citée par Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Champion, 2006, p. 268.

267 Jules Renard, *Journal*, 6 novembre 1894, *op. cit.*, p. 247.

Rachilde est une femme d'esprit vraiment hors ligne. Elle ne sait pas le diriger, pratiquer la vie, voilà tout. Puis, elle a sa légende, que rien ne détruira. C'est au point que, dans L'Enquête de Huret, aucun de ses amis n'a parlé d'elle. Ils l'ont oubliée par lâcheté, simplement…[268]

268 Jules Renard, *Journal*, 6 janvier 1892, *ibid.*, p. 110.

Anaïs Ségalas, dramaturge, critique théâtrale et organisatrice de spectacles de société

Barbara T. Cooper
Université du New Hampshire

> Espérons que bientôt les femmes de notre époque obtiendront dans la littérature dramatique la même célébrité qu'elles ont acquise dans tous les autres genres de littérature[269].

Anaïs Ségalas, née Anne Caroline Ménard (1811–1893), est mieux connue aujourd'hui comme poète et nouvelliste que comme dramaturge et critique théâtrale[270]. Elle a pourtant fait représenter six pièces sur des théâtres parisiens. Trois de ses pièces ont été mises en scène à l'Odéon : *La Loge de l'Opéra* en 1847, *Le Trembleur* en 1849 et *Les Absents ont raison* en 1852[271]. Deux autres textes dramatiques, *Les Deux Amoureux de la grand'mère* et *Les Inconvénients de la sympathie*, ont été montés sur des scènes du Boulevard, le premier au Théâtre de la Porte Saint-Martin en 1850 et le second au Théâtre de la Gaîté en 1854. Enfin une pièce

269 « Théâtres. Revue », *Journal des femmes*, 1er nov. 1834, p. 151 [article sans signature].

270 Voir, par exemple Adrianna M. Paliyenko, éd., Anaïs Ségalas, *Récits des Antilles : Le Bois de la Soufrière, suivis d'un choix de poèmes*, Paris, L'Harmattan, 2004 et Laura Colombo, « La révolution souterraine : voyage autour du roman féminin en France, 1830–1875 », Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2007.

271 Voir A. M. « Revue dramatique », *Revue de Paris*, t. 27, mars 1844, p. 135 : « Les femmes de lettres semblent avoir pour l'Odéon un tendre penchant : elles honorent ce théâtre de leurs assiduités, du tribut de leurs méditations. Après Mme Sophie Gay qui s'est fait vite oublier, après Mme Waldor qui va, dit-on, reparaître, et Mme Ségalas qui déroule déjà de gros manuscrits, voici Mme Achille Comte qui vient de fournir ses trois actes, prélude malheureux d'un grand nombre d'autres ».

intitulée *Deux Passions* a été créée au petit Théâtre de la Galerie Vivienne en 1892. Mais la participation de Ségalas au monde du théâtre ne s'arrête pas là. Elle fut aussi critique dramatique, notamment au *Corsaire* (1848–1853) et à l'*Illustrateur des dames* (1863–1866). Ses nombreux comptes rendus parus dans la presse lui ont conféré une autre sorte de notoriété et d'autorité dans le monde théâtral de son époque. Enfin, Ségalas organise chez elle, rue de Crussol, un théâtre de société à partir de 1844. Tantôt elle y fait jouer ses propres pièces, tantôt elle fait interpréter des pièces dues à la plume des autres. Les rapports qu'Anaïs Ségalas entretient avec le monde du théâtre sont ainsi multiples et fréquents et méritent d'être rappelés à notre souvenir. Dans le cadre de la présente étude nous ne pouvons donner que quelques jalons d'une histoire qui reste à développer.

De la mutabilité et de la survie des textes chez Ségalas

Commençons par noter que la distinction entre textes narratifs et œuvres dramatiques, entre théâtres publics et scènes privées ou entre chroniques théâtrales et écrits littéraires n'est pas toujours absolue quand on parle de l'œuvre d'Anaïs Ségalas. On trouve, par exemple, des compositions dramatiques de Ségalas qui ont paru, dans un premier temps, sous forme de nouvelles avant d'être retravaillées en pièces. C'est le cas du « Miroir du diable » que l'on rencontre d'abord dans un recueil de textes de Ségalas intitulé *Contes du nouveau palais de cristal* publié en juillet 1855. « Le Miroir du diable » figure ensuite dans les pages du *Musée des familles* en octobre 1855, puis dans *Le Moniteur de la mode* en janvier 1856[272]. La nouvelle, qui accorde une large place au dialogue, raconte l'histoire d'un jeune couple récemment marié qui apprend encore à se connaître. La femme découvre ainsi que l'homme qu'elle croyait parfait a des défauts et décide, en s'inspirant d'un texte qu'elle lit – *Le Miroir du diable* –, que le moyen de guérir son époux de ses mauvaises habitudes est de les adopter à son tour, lui montrant, comme dans un miroir grossissant et peu flatteur, combien elles sont déplaisantes, désagréables. Il est à chaque fois convaincu par la démonstration et corrigé. Or, en mars 1856, Pitre-Chevalier, rédacteur en chef du *Musée des familles*, annonce que la « charmante nouvelle de Mme Anaïs Ségalas

---

272 Anaïs Ségalas, « Le Miroir du diable », *Le Musée des familles*, oct. 1855, p. 9–16 et *Le Moniteur de la mode*, janv. 1856, p. 115–119 et 123–126.

[…] est devenue une comédie exquise à deux personnages, que dis-je ? un opéra-comique accompli » mis en musique par le jeune compositeur Émile Durand[273]. Aussi, déclare-t-il, l'œuvre ainsi transformée vient d'être jouée avec succès dans le salon de Pierre-Salomon et Palmyre Ségalas (le beau-frère et la belle-sœur d'Anaïs) et il cite le critique Jules de Prémaray qui a rendu compte du spectacle salonnier dans *La Patrie*[274]. Un mois plus tard, la pièce, dont le titre n'a pas changé mais qui est désignée « proverbe inédit » par le chroniqueur du *Siècle*, se trouve au programme de la salle Herz, petite salle de spectacle et de concert sise rue de la Victoire. « Le Miroir du diable », toujours accompagné de sa musique, est joué sur cette scène publique dans le cadre d'une soirée au bénéfice de l'école de charité de la paroisse Saint-Jean-Saint-François[275]. Notons par ailleurs que si, au mois de mars 1856, Pitre-Chevalier avait annoncé la parution imminente dans son journal de la « délicieuse scène de ménage » dramatisée par Ségalas, cette promesse ne semble pas avoir été tenue[276]. Il faudra attendre les livraisons du *Musée des familles* des 20 et 27 juillet et du 3 août 1893 pour découvrir enfin un texte de Ségalas portant le titre « Le Miroir du diable » désormais qualifié de « comédie en un acte »[277]. Cette publication fait suite à une représentation de l'œuvre dans le salon de Ségalas elle-même. En témoignent quelques mots de la journaliste mondaine Berthe de Présilly qui écrit dans *La Nouvelle Revue* de mai–juin 1893 : « Quant à Mme Anaïs Ségalas, il me faudrait inventer

---

273 P.-C. [Pitre-Chevalier], « Le Miroir du Diable », *Le Musée des familles*, mars 1856, p. 192. Voir à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Ms 2730 : *Le Miroir du diable*, opéra-comique en un acte ; Proverbe : manuscrit. Pour un exemple d'un texte lyrique de salon de la même époque, voir *À deux pas du bonheur*, proverbe lyrique de salon en un acte, paroles de Mme Roger de Beauvoir, musique de Félix Godefroid, Paris, Au Ménestrel, 1855. Voir aussi Sabine Teulon Lardic, « L'opéra de salon ou un salon à l'opéra : les contributions de Ferdinand Poise au *Magasin des demoiselles* (1865–1880) », *Médias 19* [En ligne], *Le journal comme support éditorial*, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse et opéra aux XVIIIe et XIXe siècles*, http://www.medias19.org/ index.php?id =24101. Voir également Ch. Viancin, *Le Miroir du diable*, comédie en trois actes et en vers, tirée d'une nouvelle de Mme Anaïs Ségalas, Besançon, Dodivers, 1865.

274 Jules de Prémaray, « Théâtres », *La Patrie*, 3 mars 1856, p. 2, feuilleton. Voir aussi Nicolas Ponsin, « Concerts », *La Gazette de France*, 16 mars 1856, p. 1, feuilleton et « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 9 mars 1856, p. 4.

275 Darthenay, « Revue des théâtres », *Le Siècle*, 14 avr. 1856, p. 2, feuilleton.

276 Pitre-Chevalier, art. cit.

277 « Le Miroir du Diable », *Le Musée des familles*, 20, 27 juillet et 3 août 1893, p. 460–463 , 475–479 et 490–494.

un vocabulaire spécial pour la féliciter et comme auteur, et comme artiste. Elle est tout simplement merveilleuse dans le *Miroir du diable,* sa dernière et charmante comédie, en un acte et en prose, jouée chez elle et par elle, devant un public d'élite[278] ». Voilà donc un texte qui change plusieurs fois de genre et de cadre, se transformant d'un texte narratif en pièce et passant d'un théâtre de salon à une scène publique pour revenir enfin à un théâtre de salon. Que cette mutabilité soit le fait d'un choix ou la conséquence d'événements qui échappent au contrôle de Ségalas, c'est en tout cas le moyen de toucher divers publics et de s'en faire connaître et apprécier.

La trajectoire de la pièce de Ségalas intitulée *Deux Passions* est similaire. Un texte narratif titré « Deux Passions en 1845 » figure d'abord dans les pages du *Corsaire-Satan*, puis est recueilli dans *L'Écho des feuilletons* en 1846[279]. Quarante-six ans plus tard, dramatisée et versifiée, *Deux Passions* est jouée pendant la matinée hebdomadaire d'Anaïs Ségalas le 5 avril 1892. Comme le constate Jean Baudry dans son « Courrier des théâtres » dans *L'Événement*, la « jolie comédie en vers […] a été représentée avec un plein succès[280] ». La Comtesse Laetitia, dans le « Carnet d'une mondaine » publié dans *Le Soir*, précise même que la pièce « […] a obtenu d'emblée une telle faveur du public que l'auteur a dû promettre une seconde audition après Pâques, à la demande générale[281] ». Enfin, l'œuvre passe des confins du salon d'Anaïs Ségalas au théâtre de la Galerie Vivienne le soir du 26 avril 1892 avant d'être publiée en 1893 en volume[282]. Cette fois-ci l'évolution du texte et son glissement d'une scène domestique et privée à un théâtre public semblent avoir été plus lents. Est-ce la double transformation de l'histoire (de la prose en vers et du genre narratif au

---

278 Berthe de Présilly, « Carnet mondain », *La Nouvelle Revue*, t. 82 (mai–juin 1893), p. 664.

279 Anaïs Ségalas, « Deux Passions en 1845 », *Le Corsaire-Satan* et *L'Écho des feuilletons*, 1846, p. 204–210.

280 Jean Baudry, « Courrier des théâtres », *L'Événement*, 11 avr. 1892, p. 3. Voir aussi la « Revue mondaine », *Le Moniteur universel*, 6 avr. 1892, p. 383 où le journaliste anonyme parle de « […] tout le charme d'un proverbe de Musset […] ».

281 Comtesse Laetitia, « Carnet d'une mondaine », *Le Soir*, 14 avr. 1892, p. 2.

282 Le Capitaine Fracasse, « Gazette théâtrale. Petit Courrier », *L'Écho de Paris*, 27 avr. 1892, p. 4. Nous n'avons pas pu déterminer le nombre de représentations de la pièce sur ce théâtre. Anaïs Ségalas, *Deux Passions, comédie en un acte et en vers*, Châlons-sur-Marne, Martin Frères, 1893.

genre dramatique) qui l'explique ? Nous ne saurons le dire dans l'état actuel de nos recherches.

Un autre exemple de la mutabilité des œuvres de Ségalas commence aussi par un texte narratif, « Les Absents ont raison », publié en feuilleton dans *Le Corsaire* les 9, 10, 12 et 13 juillet 1850[283]. Le cas de cette œuvre se distingue des exemples précédents par la rapidité relative avec laquelle l'adaptation dramatique est composée et jouée. Le 4 septembre 1851 on annonce dans *Le Corsaire*, sous la rubrique « Faits divers », que « Mme Anaïs Ségalas vient de faire recevoir à l'Odéon une comédie en deux actes intitulée *Les Absents ont raison* » empruntée à la nouvelle au même titre et que les rôles ont été distribués[284]. La comédie est créée au théâtre de l'Odéon le 7 mai 1852[285]. La pièce, comme la nouvelle, raconte le désamour de Max et Irma de Lirvins – mariés depuis à peine un an – qui concluent lors d'un voyage en Suisse qu'il serait bon de divorcer. Or, il faut motiver cette rupture dans des termes qui sont dictés par le Code civil et aucun des deux conjoints ne veut s'y prêter[286]. La mort seule pourrait donc les séparer et Max décide de rédiger une lettre où il annonce que le désespoir le conduit à se suicider. Son suicide sera feint, mais laisse croire à Irma et d'autres qu'il s'est jeté dans un torrent dans les Alpes alors qu'il va tout simplement disparaître des lieux. Un an plus tard, au moment où sa femme s'apprête à épouser un autre, Max, vivant, reparaît en France.

---

283 Anaïs Ségalas, « Les Absents ont raison », *Le Corsaire*, 9, 10, 12, 13 juil. 1850, p. 1–2, feuilleton. Il est question dans la nouvelle, comme dans la pièce que Ségalas en tire, d'une représentation de *Macbeth* à l'Odéon. Or, la pièce de Shakespeare y avait été créée le 23 oct. 1848. Ségalas commence à exercer son travail de critique dramatique au *Corsaire* à partir du 3 oct. de cette même année, mais ne rend pas compte de *Macbeth*.

284 [Jean-Louis] Viennot, « Faits divers », *Le Corsaire*, 4 septembre 1851, p. 4.

285 Anaïs Ségalas, *Les Absents ont raison*, Paris, Librairie théâtrale, 1852. « Nouvelles dramatiques », *Le Nouvelliste* du 20 fév. 1852, p. 2 annonce que Ségalas a lu la pièce « aux artistes du Second-Théâtre-Français ». Même si l'on prend en compte le temps entre la lecture en sept. 1851 et la création en mai 1852, cela contraste avec *La Loge de l'opéra*, drame de Ségalas reçu à l'Odéon en avril 1842 (voir *La Tribune dramatique*, 10 avr. 1842, p. 429), mais qui n'est joué qu'en avril 1847. Cette dernière pièce semble avoir profité du changement de direction à l'Odéon pour se faire enfin jouer. Selon Paul Porel et Georges Monval, *L'Odéon : 1818–1853*, Paris, Lemerre, 1882, p. 264, Augustin Vizentini remplace Bocage [Pierre François Touzé, *dit*] comme administrateur le 1er mars 1847 et fait jouer dans l'espace de quelques mois les pièces reçues mais pas encore représentées avant sa prise de fonction.

286 Voir à ce sujet Jéssica Jardim, « Os ausentes têm razão? Uma ideia política do teatro em Anaïs Ségalas », *Revista XIX*, t. 1, n° 4 (2017), p. 259–271.

Séparés, Max et Irma n'ont pas cessé de se ressouvenir des qualités qui les avaient amenés à se marier. Ils décident alors que les absents ont raison et que si, à l'avenir, ils ont l'occasion de se disputer, ils se sépareront le temps de reprendre conscience de leurs mérites respectifs. Or ce texte dramatique, qui connaît un succès certain et qui est largement recensé dans la presse, est republié sous forme de nouvelle dans les *Contes du nouveau palais de cristal* de Ségalas en 1855[287]. Deux ans après, la pièce est rejouée rue de Crussol, dans le salon d'Anaïs, puis dans le salon de son beau-frère et de sa belle-sœur à leur maison de campagne à Bougival[288].

Enfin, un dernier exemple, celui de la pièce *Les Inconvénients de la sympathie*, permet de voir un autre aspect de la question de la survie des textes de Ségalas. Ce vaudeville en un acte est représenté pour la première fois au théâtre de la Gaité le 13 février 1854[289]. Édouard Thierry, écrivant dans le *Moniteur universel* du 7 mars 1854, indique à ses lecteurs que,

> […] pour trouver un petit acte amusant et fait avec un certain art de composition, il faut aller voir à la Gaîté les *Inconvénients de la sympathie*. Mme Ségalas […] marie la jolie indolente avec le galant emporté ; l'amoureux nonchalant avec la jeune femme colère, et tout le monde est satisfait, et l'auteur de tant de si gracieuses élégies, de tant de strophes délicates, doit se féliciter lui-même ou elle-même d'avoir fait une fois par hasard une grosse débauche d'esprit[290].

---

287 *Op. cit.*, p. 157–201. *La Semaine de la Marquise*, de Ségalas (Paris, Dentu, 1865), recueille les mêmes textes. La version narrative des *Absents* diffère sur certains points de la version dramatique, comme on s'en doute.

288 Voir la *Revue anecdotique des excentricités contemporaines*, 3e ann., t. 4 (1857), p. 261 où il est question d'une représentation des *Absents* le 11 juin 1857 dans le salon d'Anaïs, rue de Crussol. La pièce y est décrite comme une comédie-proverbe. Voir aussi « Faits divers », *Les Annales de la Bourse*, 18 juil. 1857, p. 5 et *L'Industriel de Saint-Germain*, 11 juil. 1857, p. 6.

289 Anaïs Ségalas, *Les Inconvénients de la sympathie*, Paris, Librairie théâtrale, 1854. Joué en lever de rideau, ce vaudeville a connu 32 représentations entre sa création et le 22 mars 1854.

290 Édouard Thierry, « Revue dramatique », *Moniteur universel*, 7 mars 1854, p. 2. Eugène de Mirecourt, *Anaïs Ségalas*, Paris, Gustave Havard, 1856, p. 70 parle avec mépris des talents d'auteure dramatique de Ségalas. Il écrit, « […] sa [Ségalas] position de femme du monde ne lui permettant pas d'aborder les grandes scènes comme comédienne, elle voulut du moins les aborder comme auteur ». Rien ne nous permet de croire que Ségalas ait voulu être comédienne de théâtre public. Par contre, elle a toujours exprimé le désir d'être auteure.

Lorédan Larchey, quant à lui, parle, dans *L'Abeille artistique et littéraire* du 28 février 1854, du bon accueil fait aux *Inconvénients* et dit qu'il voudrait pouvoir « […] admirer sur une scène plus relevée un talent comme celui de notre ingénieuse et poétique collaboratrice, madame Anaïs Ségalas[291] ». Or, il faudra attendre 1874 pour revoir l'œuvre sur une autre scène. À cette époque le vaudeville de Ségalas sera joué à la Salle de Familles, petit théâtre situé au 30, rue du Faubourg Saint-Honoré[292]. Il s'agit là d'une des rares occasions que nous avons découvertes, dans l'état actuel de nos recherches, de la reprise d'une pièce de Ségalas sur un deuxième théâtre public non subventionné. On lit, à ce moment-là, dans le journal *La Liberté* que

> On a représenté jeudi dernier, à la Salle des Familles, cité du *Retiro*, une charmante pièce de Mme Anaïs Ségalas, les *Inconvénients de la sympathie*, faisant jadis partis [sic] du répertoire de la Gaîté. Des mots piquants, des couplets pleins de grâce et d'esprit, ont suscité de fréquents applaudissements. Les acteurs de ce mignon théâtre, qui paraît en voie de prospérité, ont joué d'une façon très intelligente et qui fait honneur au directeur[293].

Enfin, presque six ans après la mort de notre auteure, on annonce dans *Le Gil-Blas* du 17 février 1899 qu'une répétition des *Inconvénients* a eu lieu la veille dans le salon de Mlle Bertille Ségalas, la fille d'Anaïs[294]. C'est la troisième scène, privée cette fois-ci, sur laquelle cette pièce aurait été montée.

Peu jouée sur les scènes institutionnelles, Ségalas aurait-elle choisi d'assurer sa notoriété d'auteure dramatique par le salon ? C'est ce que nous verrons en examinant sa carrière de salonnière.

---

291 Lorédan Larchey, « Quinzaine dramatique », *L'Abeille artistique et littéraire*, 28 février 1854, p. 16.

292 E.-D. de Biéville, « Revue des théâtres », *Le Siècle*, 30 nov. 1874, p. 1, feuilleton, déclare que « Les pièces anciennes [qui sont montées dans cette salle] sont toujours choisies parmi les plus amusantes et les plus morales en même temps » et il range *Les Inconvénients* de Ségalas parmi celles-ci. *Le Constitutionnel* cite *Les Inconvénients* dans sa liste des spectacles tous les jours du 18 au 30 novembre 1874.

293 « Échos de partout », *La Liberté*, 23 nov. 1874, p. 2.

294 Comtesse de Tramar, « Carnet mondain », *Le Gil-Blas*, 17 fév. 1899, p. 2.

Ségalas salonnière

En constatant la mutabilité qui caractérise certains écrits dramatiques d'Anaïs Ségalas nous avons déjà eu l'occasion de signaler la présence de notre auteure dans les salons de son temps. Or, comme Jean-Claude Yon, Nathalie Le Gonidec et leurs collègues l'ont indiqué, les théâtres de société occupaient une place importante dans la vie théâtrale du XIXe siècle[295]. On ne s'étonnera donc pas du fait que Ségalas ait installé un théâtre de société chez elle, rue de Crussol, à partir de 1844. Ce théâtre est salué comme un digne rival de celui de l'hôtel de Castellane dans les pages du *Satan* du 7 avril 1844 et dans *Le Journal des demoiselles* où l'on vante aussi les talents d'actrice de la maîtresse de maison[296]. Dans *L'Abeille impériale* du 1er mars 1860, Léon Brisse parle à son tour du salon de Ségalas et rapporte le fait que

> Madame Anaïs Ségalas a donné, samedi dernier, une soirée de comédie dans son hôtel de la rue de Crussol. L'élite du monde artiste et littéraire s'y trouvait à côté d'autres aristocraties […]. Quatre cents personnes se coudoyaient, pendant que se pressaient les bons sourires et les propos délicats. […] // Nous applaudissons une époque qui ramène au triomphe la comédie de société. […] Madame Anaïs Ségalas sait faire revivre ces traditions essentielles à l'aristocratie française. Femme du monde, écrivain, poète, félicitons-la de ramener à elle cette distinction trinitaire sans laquelle il n'y a pas de salut pour le monde et pour la muse. – Les soirées du théâtre Crussol serviront aux belles chroniques de cette moitié du siècle[297].

Un article non signé sur « Les Soirées de Madame Anaïs Ségalas » publié dans la *Petite Revue anecdotique* du 1er mars 1867 signale la pérennité du succès de la salonnière.

---

295 Jean-Claude Yon, Nathalie Le Gonidec (dir.), *Tréteaux et paravents : le théâtre de société au XIXe siècle*, Grâne, Créaphis, 2012. Voir surtout dans ce volume Odile Krakovitch, « Les Femmes dramaturges et les théâtres de société au XIXe siècle », p. 183–200 et Sophie-Anne Leterrier, « Le Théâtre de Castellane : une exclusivité parisienne ? », p. 103–116.

296 « Un Nouveau théâtre », *Satan*, 7 avr. 1844, p. 3 (art. sans signature) et J. J. [Jeanne-Justine Fouqueau de Pussy], « Correspondance », *Le Journal des demoiselles*, mai 1844, p. 155–157. Voir aussi Hippolyte Lucas, « Revue des théâtres », *Le Siècle*, 1er avr. 1844, p. 2, feuilleton.

297 L. B. [Léon Brisse], « Nouvelles butinées partout », *L'Abeille impériale*, 1er mars 1860, p. 8. Voir aussi à cette même époque Pierre Dax, « Chronique », *L'Artiste*, t. 9 (15 mars 1860), p. 115–116.

> Mme Ségalas a institué chez elle des soirées dramatiques qui n'ont guère de rivales à Paris que celles de sa belle-sœur, la femme du célèbre médecin. Mardi dernier, une société d'élite, élégante et attentive, se pressait dans son joli théâtre de la rue de Crussol, et applaudissait avec enthousiasme la comédie des *Révoltées,* empruntée au Gymnase et jouée par Mme Ségalas elle-même et par l'excellent comédien, M. d'Herment, avec une finesse d'expression qu'on ne trouve à ce degré que sur les meilleures scènes. […] Ce sont de charmantes fêtes et les plus dignes d'être suivies, que celles où l'intelligence et le bon goût, secondés par la grâce, ouvrent la porte aux plaisirs de l'esprit[298].

Le journaliste qui signe Bachaumont la « Chronique parisienne » publiée dans *Le Constitutionnel* du 22 septembre 1877 constate que « Mme Anaïs Ségalas, un vrai poète, a écrit plusieurs pièces dont les châteaux pourront faire leur profit et qui [pour] la plupart ont essuyé avec succès le feu de la rampe de son salon[299] ». Enfin, Philippe Gerfaut se souvient, dans les pages de *L'Orchestre* du 12–18 décembre 1893, que « [d]ans l'une des dernières comédies qu'elle ait jouée [dans son salon du boulevard des Capucines], elle [Ségalas] faisait de l'escrime – avec quelle crânerie et quelle grâce, on s'en souvient – elle qui a blessé si peu de gens et que la vie a si peu blessée[300] ». La pièce où elle jouait était *Le Miroir du diable* dont nous avons déjà parlé plus haut.

Notons que, dans toutes ces mentions du salon de Ségalas ci-dessus, il est question de « grâce », d'une « élite » sociale et littéraire ainsi que de « bon goût ». Il est également question de « succès » et de « talent », et cela jusqu'à la fin de la vie de l'auteure. C'est fixer les termes de sa réussite dans le domaine des mondanités sans en exclure la question de compétence dramatique, mais aussi sans faire passer l'aptitude avant la sociabilité. Nous y reviendrons après avoir examiné la présence de Ségalas dans cet autre foyer de renom et d'influence qui est la presse.

---

298 « Les Soirées de Madame Anaïs Ségalas », *La Petite Revue anecdotique*, 1er mars 1867, p. 78–79. *Les Révoltées* d'Edmond Godinet, sont créées au Gymnase le 30 nov. 1865 et la pièce publiée chez Michel Lévy frères en 1866.

299 Bachaumont, « Chronique parisienne », *Le Constitutionnel*, 22 septembre 1877, p. 2.

300 Philippe Gerfaut « Madame Anaïs Ségalas (salon contemporain) », *L'Orchestre*, 12–18 décembre 1893, p. 2. Ségalas habite au 41, boulevard des Capucines depuis les années 1870 et y tient un salon.

Ségalas, critique dramatique

En effet, le rôle que joue le théâtre chez Ségalas n'est pas limité à ses écrits narratifs et dramatiques ni à sa vie de salonnière. Comme d'autres dramaturges de son temps – que l'on pense à Alexandre Dumas[301], par exemple –, Ségalas cherche à se faire une place et un nom dans la presse en tant que critique dramatique. Le nombre de ses comptes rendus dépasse la centaine et Eugène de Mirecourt, pourtant peu flatteur de nature, dit que son travail dans ce domaine « par sa responsabilité comme par son étendue, ne manque pas d'une certaine importance[302]». La multiplicité des chroniques dramatiques de Ségalas nous oblige à choisir, un peu au hasard, quelques exemples de sa pratique de critique journalistique – exemples qui ne sont pas forcément représentatifs de l'ensemble de ses opinions.

Prenons, en premier lieu, un article publié dans *Le Corsaire* le 17 novembre 1848. Ce jour-là Ségalas rend compte d'un vaudeville en un acte, *Les Suites d'un feu d'artifice* de Clairville, Battu et Arthur Beauplan joué au Théâtre du Vaudeville. Comme le signale la chroniqueuse, la pièce est liée à l'actualité politique. « C'est apparemment pour la fête de la Constitution que les auteurs de ce vaudeville ont voulu tirer un feu d'artifice », écrit-elle[303]. Mais, passant vite du prétexte au style de l'œuvre, Ségalas dénonce « les jeux de mots inconvenants et les calembours vulgaires » qui, selon elle, défigurent une pièce qui promettait quelque originalité dans ses premiers moments. Cependant, au lieu de condamner les auteurs, Ségalas s'en prend au public.

> Quoi ! vous êtes ce public français, spirituel par excellence, qui applaudit tour à tour la magnifique audace de Victor Hugo, les drames palpitants d'Alexandre Dumas, l'esprit original et pailleté d'Alfred de Musset, les mots charmants et les scènes ingénieuses de Scribe ; ce public qui bâille avec tant d'imagination aux tragédies de l'École du bon sens ; et vous encouragez des plaisanteries vulgaires, vous saisissez au vol des jeux de mots licencieux ! […]

---

301 Voir *Alexandre Dumas critique dramatique (mars 1836–mars 1838),* Julie Anselmini (dir.), *Cahiers Alexandre Dumas*, n° 42, 2015.

302 Eugène de Mirecourt, *Mme Anaïs Ségalas*, Paris, G. Havard, 1856, p. 66, n. 4.

303 Anaïs Ségalas, « Théâtres. Vaudeville. – *Les Suites* […] », *Le Corsaire*, 17 nov. 1848, p. 3. Sur cette fête voir Rémi Dalisson, « Fête publique et citoyenneté. 1848, une tentative de régénération civique par la fête », *Revue d'Histoire du XIXe siècle*, n° 18 (1999), p. 49–72.

> Ne souffrez pas dans nos spectacles rien de vulgaire et de commun ; l'esprit en France, malgré la république, est toujours resté grand seigneur ; […] et lance avec bon ton ses fines épigrammes.

Faudrait-il voir dans cette opinion le jugement moralisateur d'une femme d'un certain milieu ? C'est en tout cas une idée sur laquelle elle revient dans ses commentaires sur le rôle des femmes auteures publiés dans *Le Gaulois* en 1892[304]. Mais on ne peut nier l'évidence des connaissances théâtrales de Ségalas qui cite Hugo, Dumas, Musset (dont on venait de monter quelques pièces au théâtre), Scribe et l'École du bon sens dans son compte rendu.

En exerçant sa fonction de critique dramatique dans *Le Corsaire*, Ségalas a aussi l'occasion de rendre compte d'une de ses propres pièces[305]. Créé le 8 septembre 1849 pour la réouverture de l'Odéon, *Le Trembleur*, comédie en deux actes mêlée de couplets, raconte l'histoire d'un riche Parisien qui tremble pour son argent, sa vie et le pays en 1849. Peureux et constamment perturbé par les informations contradictoires qu'il trouve dans les nombreux journaux qu'il consulte chaque jour, Molignier néglige sa jeune femme que deux dandys viennent courtiser chez lui sans qu'il s'en aperçoive. On devine facilement la suite de l'intrigue et son dénouement heureux. Voici comment Ségalas commence son autocritique :

> Me voici dans un cruel embarras [écrit-elle] : je suis à la fois auteur et critique, prévenue et juge : Il faut que je parle de l'Odéon, de la réouverture, et la première pièce qui se présente à moi est précisément la mienne. Que dois-je faire pour toi, mon pauvre *Trembleur* ? Faut-il prendre la trompette de la réclame ou la férule de la critique[306] ? Faut-il me traiter en amie, faire de la camaraderie avec moi-même, et m'arranger un petit article de complaisance, avec une foule d'épithètes admiratives et de points d'exclamation ? Je ne saurais m'accorder de pareilles flatteries. Dois-je au contraire être un juge impitoyable, traiter sévèrement ma petite comédie et imiter Brutus qui

---

304 Voir Saint-Réal, « Le Rôle des femmes par elles-mêmes », *Le Gaulois*, 5 juillet 1892, p. 1.

305 Voir « Théâtres », *Le Corsaire*, 24 sept. 1848, p. 3 où on lit que « L'Odéon donnera bientôt une comédie dont le titre provisoire est : *Les Peureux* » L'actualité de l'intrigue se comprend encore mieux quand on sait que la pièce fut composée en 1848. Anaïs Ségalas, *Le Trembleur*, Paris, Marchant, 1849. La pièce figure à l'affiche du Théâtre de l'Odéon vingt-sept fois entre le 8 septembre et le 21 novembre 1849.

306 Sur la réclame voir Moléri, « Une Première Représentation. Petites Misères de la vie littéraire », *Bulletin de la Société des gens de lettres*, 7e ann., n° 2 (février 1851), p. 67–71.

> condamnait à mort ses enfants ? Je n'ai point cet héroïsme tout romain, et si vous le voulez bien, je vais tout simplement, sans éloges ni critiques, vous donner l'analyse de ma pièce[307].

Ségalas résume alors l'intrigue du *Trembleur* suggérant à ses lecteurs d'aller voir sa comédie au théâtre pour juger eux-mêmes de sa valeur. Ensuite elle loue les acteurs pour leur travail et passe à *La Jeunesse du Cid*, de Guilhem de Castro, l'œuvre principale de la soirée.

Deux mois plus tard Ségalas est amenée à juger *Raymond Varney*, drame en cinq actes et en vers de Jules Baget. La chroniqueuse, poète réputée, ne dit mot au sujet de la versification de cette pièce. Mais après avoir raconté l'intrigue, elle expose son jugement de la fable et de la charpente de l'œuvre que nous ne citerons qu'en partie ici.

> Le dernier acte, qui est sans contredit le meilleur, a été applaudi ; mais la marche du drame est trop souvent languissante et embarrassée ; plusieurs scènes font double emploi : on parle plus qu'on n'agit. Pourquoi n'avoir pas pressé ces cinq actes pour les réduire en trois ? On a la manie des drames interminables. Quand se persuadera-t-on qu'une pièce n'est pas un énorme écheveau se déroulant toujours, mais une œuvre vive, agissante, qui saisit le relief d'un caractère, d'une situation, et n'a pas le temps de s'arrêter aux nuances imperceptibles ; une œuvre toujours pressée, toujours haletante, et à qui le public crie toujours, comme l'archange au juif errant : Marche ! marche[308] !

On sent bien là, derrière la commentatrice, une praticienne qui sait conjuguer jugement critique et talent dramatique, qui a une idée précise de ce qui constitue une pièce efficace et agréable au public. Cette union du métier et de l'art est aussi évidente dans le compte rendu que Ségalas fait de la reprise d'*André del Sarto* de Musset à l'Odéon en octobre 1851[309]. On voudrait citer tout l'article. La différence entre le texte lu dans un fauteuil et celui qui est joué sur scène est clairement exposée, la fable et le style de l'auteur sont finement jugés (la pièce est, selon elle, « passablement immorale, mais divinement écrite ») et le caractère des personnages est examiné du point de vue du public de l'époque. Enfin, les acteurs sont

307 Anaïs Ségalas, « Théâtre de l'Odéon. Réouverture […] », *Le Corsaire*, 12 sept. 1849, p. 2–3, feuilleton.

308 Anaïs Ségalas, « Théâtre de l'Odéon. *Raymond Varney* […] », *Le Corsaire*, 17 nov. 1849, p. 2, feuilleton.

309 Anaïs Ségalas, « Théâtre de l'Odéon. *André del Sarto* […] », *Le Corsaire*, 27 oct. 1851, p. 1, feuilleton.

appréciés avec un mélange de bonté et d'intelligence. On n'ose guère en demander plus.

Nous voudrions terminer cet examen très sommaire de l'œuvre critique de Ségalas par la mention d'un texte narratif lié au monde du théâtre. Il s'agit d'une nouvelle intitulée « Le Figurant » publié dans *Le Petit Journal* du 16 au 20 octobre 1866[310]. Ce texte raconte l'histoire d'un jeune homme, devenu figurant au théâtre, qui voit la pièce qu'il a écrite jouée sous le nom de celui qui avait proposé d'y faire quelques corrections. Là encore, nous avons la preuve des connaissances intimes de Ségalas du monde théâtral souvent marqué par la collaboration déloyale.

Il reste encore tant de choses à découvrir et à dire sur les activités d'Anaïs Ségalas dans le domaine du théâtre. Notons par exemple que la transformation des textes narratifs en pièces de théâtre n'est ni le fait exclusif de l'œuvre de Ségalas, ni celui du théâtre écrit par les femmes. Pratique commune aux auteurs masculins et féminins du dix-neuvième siècle, l'adaptation dramatique donne une visibilité accrue à une œuvre et permet de se faire une réputation auprès d'un plus vaste public[311]. On a beaucoup parlé de ces adaptations comme la conséquence d'un marché toujours en quête de nouveautés. Cela est sans doute vrai. Remanier une fiction narrative en pièce de théâtre permet à un(e) auteur(e) de répondre rapidement à la demande des directeurs de théâtre, d'aborder la scène avec une œuvre qui est partiellement charpentée et dialoguée d'avance et qui a déjà su plaire.

La célébrité de Ségalas en tant que poète, nouvelliste, salonnière et journaliste, a sans doute aidé Ségalas à surmonter les obstacles qui ont empêché d'autres femmes de faire jouer leurs pièces sur des scènes publiques. Son rôle de salonnière et sa carrière journalistique lui auraient permis de forger des contacts utiles, de se faire une réputation par une sociabilité à la fois mondaine et professionnelle. Dans son étude des

---

310 Anaïs Ségalas, « Variétés. Le Figurant », *Le Petit Journal*, 16, 17, 18, 19, 20 oct. 1866, p. 4.

311 Voir, par exemple, mes études « De *L'Inventaire du planteur* au *Mousse* et au *Cabin Boy* : Réorientation et recadrage d'une histoire antiesclavagiste d'É. Souvestre en pièce de théâtre », *Carnets, revue électronique d'études françaises*, 2e sér., n° 14 (2018), https://journals.openedition.org/carnets/8649 et « Purloined Property: A Study of Madame Reybaud's *Les Épaves* and Its Theatrical Adaptation, *Le Marché de Saint-Pierre* », in *Stealing the Fire. Adaptation, Appropriation, Plagiarism, Hoax in French and Francophone Literature and Film*, James T. Day (dir.), Amsterdam & Atlanta, Rodopi, « French Literature Series » t. 37, 2010, p. 73–88.

foyers de théâtre publiée dans la *Revue des Deux Mondes* en 1911, Victor Du Bled parle des « camaraderies littéraires et mondaines » qui ont été forgées au foyer et dans la loge d'Arsène Houssaye à la Comédie-Française[312]. Plus récemment Anthony Glinoer a examiné les enjeux de la camaraderie littéraire et critique dans la promotion ou la contestation des écrits d'auteurs de l'époque romantique[313]. Comme nous l'avons vu dans son compte rendu des *Trembleurs*, Ségalas elle-même est consciente de ce phénomène. Dramaturge, critique théâtrale et organisatrice de spectacles de société, Ségalas est et reste profondément impliquée dans le théâtre de son temps jusqu'à la fin de sa vie. Explorer plus à fond cet aspect de sa vie et de ses écrits permettra peut-être de la faire sortir des histoires mièvres que l'on raconte à son sujet – histoires dont, par ailleurs, elle a habilement joué pour ne pas offusquer ceux et celles qui pensaient qu'une femme ne devait pas trop se mettre en avant comme professionnelle de théâtre.

312 Victor Du Bled, « Foyers de théâtre. I. La Comédie-Française », *Revue des Deux Mondes*, t. 3 (1911), p. 195.

313 Anthony Glinoer, *La Querelle de la camaraderie littéraire : les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, 2008.

Troisième partie. Diffuser, influencer, former

Elizabeth Robins, « actress-writer »

Corinne François-Denève
Université de Bourgogne, CPTC

Elizabeth Robins (1862–1952) fut d'abord actrice et créa à Londres *Hedda Gabler* en 1891. En 1928 elle écrivit un essai, *Ibsen and the Actress*. Cette double approche d'Ibsen, par le plateau et par l'analyse, montre que sa pratique du métier de comédienne poussa Robins vers d'autres champs – l'écriture d'essais sur le théâtre, la littérature, l'engagement militant (pour la santé des femmes, le pacifisme, le féminisme), la politique, le lobbying. À l'enterrement de Robins, Sybil Thorndike la décrivit comme : « *a fine novelist, a good playwright, a powerful supporter of woman's suffrage, a sociologist, a humanitarian generally*[314] ». Sur la plaque bleue qui orne son dernier domicile, ses activités sont résumées par le mot valise « *actress-writer*[315] ». Notre hypothèse est que, plus qu'une « actrice-autrice », Robins fut une « femme de théâtre » au plein sens du terme

314 « Une romancière de talent, une bonne dramaturge, une militante engagée pour le vote des femmes, une sociologue, et de manière générale une femme dévouée à la cause humaine » (nous traduisons). Cité par Angela V. Jones, *Elizabeth Robins: Staging a Life* (The History Press, 2007), Ebook, « introduction », p. 18 sur 842.

315 Cité par Joanne E. Gates, *Elizabeth Robins 1862–1952: Actress, Novelist, Feminist* (University of Alabama Press, 1991), Ebook, « épilogue » (p. 771 sur 864) et par Angela V. Johns, Ebook, *op. cit.*, « introduction », p. 17 sur 842. Joanne Gates administre le site « The Elizabeth Robins Web » : http://www.jsu.edu/robins web/. Elle a rédigé sa thèse sur Robins : « Sometimes Suppressed and Sometimes Embroidered; the Life and Writing of Elizabeth Robins, 1862–1952 » (Ann Arbor, 1977). Nous n'avons pas pu consulter une autre thèse, celle de Gay Gibson Cima, *Elizabeth Robins: Ibsen Actress Manageress*, Cornell, 1978. On trouvera également des documents sur Elizabeth Robins dans : Katherine E. Kelly, « Elizabeth Robins (1862–1952) », *in British Playwrights, 1860–1956: A Research and Production*

et surtout une véritable actrice[316], de sa vie, sinon de l'histoire – et son « invisibilisation », volontaire ou non, nous semble devoir être réparée.

Née à Louisville, dans le Kentucky, en 1862, d'une mère chanteuse d'opéra et d'un père banquier, Elizabeth Robins, après un passage à Staten Island, grandit à Zanesville, dans l'Ohio. Du fait de la faillite de son père, elle n'a d'autre solution, à sa majorité, que d'embrasser une carrière. Comme pour beaucoup de femmes de cette époque, ce sera celle de comédienne. Elle rejoint des troupes diverses et apprend « sur le tas » son métier, à force de tournées épuisantes qui la mènent aux quatre coins des États-Unis, d'abord sous le nom de « Clara », ou « Claire Raimond », puis, à partir de 1883, sous son nom propre. À la faveur d'un voyage qui la conduit en Norvège, comme compagne de Sarah Chapman Thorpe Bull (1850–1911), veuve du violoniste Ole Bull[317], elle a un premier contact avec les langues et les cultures scandinaves. Ce voyage comprend une étape à Londres, où elle décide de relancer sa carrière de comédienne. C'est aussi en Angleterre que Robins découvre Ibsen, lorsque Janet Achurch joue *Une maison de poupée* en juin 1889. Robins va alors, avec l'actrice Marion Lea[318], devenir le fer de lance d'une « *Ibsen campaign* » menée tambour battant, qui lui fait aussi découvrir les rôles de traductrice, metteuse en scène et productrice. En 1892, Marion Lea mariée et désormais mère, Robins se rapproche de Florence Bell, avec qui elle lance une nouvelle série de collaborations théâtrales et littéraires. En 1902, à 40 ans, Robins quitte définitivement les planches et se consacre à l'écriture, abordée sous le pseudonyme de C. E. Raimond, pour divers romans. Elle préfère l'anonymat, pour *The Book of Revelations,* ouvrage anti-militariste, ou *Ancilla's Share,* essai féministe. En 1907, elle écrit la pièce *Votes for Women* au service de la cause des suffragettes, qu'elle adapte en roman sous le titre *The Convert* en 1907. L'activité de militante de Robins se fait alors intense et ne cessera pas : elle aide à fonder la Women Writers' Suffrage League et l'Actresses' Franchise League. Dans les années 1920, Robins rejoint le Six Point Group, l'Association for Social and Moral Hygiene, et le Women's

---

Sourcebook, éd. par William Demastes, Westport, CT, Greenwood Press, 1996. On renvoie aussi à https://victorianfictionresearchguides.org/elizabeth-robins/

316 Yannick Ripa, *Les femmes actrices de l'histoire. France, 1789–1945*, Paris, Armand Colin, coll. « Campus Histoire », 2002.

317 Bull, violoniste de renommée mondiale, avait fondé le théâtre de Norvège à Bergen en 1850 : le théâtre était destiné à mettre en valeur les œuvres nationales. Ibsen en avait été le premier dramaturge.

318 Marion Lea, actrice, était la demi-sœur de la peintresse Anna Lea Merritt.

Institute movement ; elle s'engage pour l'amélioration de la santé des femmes et des enfants, et collabore brièvement au journal féministe *Time and Tide.* En 1927, elle transforme Backsettown, une propriété qu'elle possède dans le Sussex, en maison de repos pour femmes et mères. Les dernières années de sa vie sont consacrées à diverses causes, ainsi qu'à l'écriture ; elle brûle nombre de ses lettres, expurge son journal intime, mais échoue à rédiger son autobiographie.

Dans quelle mesure ses débuts de femme de théâtre ont-ils été déterminants dans la carrière multiforme de Robins ? Que son état de comédienne ait propulsé Elizabeth Robins sur les planches de la cause féministe est évident (de nombreuses actrices furent sollicitées pour la cause[319]). Que ce premier métier ait aidé Robins dans ses diverses initiatives est sans doute vrai (même si le présupposé est un peu déplaisant : apte à jouer, Robins aurait été particulièrement habile à *se jouer* des gens[320]). Toutefois, l'idée qui veut que comédienne, Robins le fut tout au long de sa vie, endossant une série de rôles (et de pseudonymes) au gré des évènements, semble quelque peu exagérée – elle est pourtant largement répandue. Ainsi, les deux biographes d'Elizabeth Robins, Angela V. John et Joanne E. Gates adoptent cette approche, l'une ouvrant ses chapitres par une « petite scène dramatique » (Gates), l'autre choisissant délibérément de dire, dès le titre, que Robins « *staged her life* » (« a mis en scène sa vie ») (John). L'écriture biographique sur Robins est théâtralisée – sans doute parce que Robins elle-même a écrit des « genres »

---

319 On pourra lire à ce sujet Albert Auster, *Actresses and Suffragists* (New York, Praeger, 1984) (Auster mentionne d'ailleurs très peu Robins), ou dans le genre romanesque, *The Bostonians* d'Henry James, ami de Robins, dans lequel une suffragette cherche désespérément une femme capable de parler en public. Les actrices semblaient avoir le talent de s'adresser à une foule. (On peut souligner à bon droit toutefois que la parole politique suppose un talent de répartie dont peut être dénuée l'actrice). La cause féministe a aussi souvent obligé les femmes à endosser littéralement des rôles. Gates rappelle que Jessie Kennedy s'était déguisée en télégraphiste pour entrer dans la House of Commons, et que Grace Roe se déguisait en vieille dame ou en chorus girl pour se rendre à des manifestations…

320 Ces reproches, nous rappelle Leslie Anne Hill dans sa thèse (Leslie Anne Hill, « Theatres and Friendships: the Spheres and Strategies of Elizabeth Robins », thèse soutenue en décembre 2014 à l'Université d'Exeter), se retrouvent en particulier chez Léon Edel, biographe d'Henry James. Edel écrit de Robins qu'elle « *regarded men as creatures to be manipulated* » (« pensait que les hommes étaient des créatures qu'il fallait manipuler ») et que « Miss Robins was playing the 'Saint Elizabeth' » (« que mademoiselle Robins jouait à la 'Sainte Elizabeth' ») (Léon Edel, *Henry James: A Life*, New York, Harper, 1985, p. 406–409), (Hill, *op. cit.*, p. 40).

de mémoires en les affublant de titres méta-théâtraux (*Both Sides of the Curtain, Theatre and Friendship*). Mais sans doute convient-il plutôt de voir chez Robins la construction d'une *persona*, sinon d'une personnalité, à tout le moins une illustration du fait que toute construction de soi relève de la comédie (sociale), selon Erving Goffman, voire de la performance, selon Judith Butler, la comédienne possédant en ce cas plus d'atouts que le commun des mortel.les.

On pourrait aussi justement voir en cette façon d'endosser nombre de rôles, ou de personae, un exemple d'*empowerment* : « *Elizabeth Robins perceived the woman writer as a being with many potential identities. Her pen was a powerful weapon against a theater system reluctant to allow women to realize their full potential*[321] ». « *Actress-writer* » : le trait d'union prend ici tout son sens. Comme la comédienne, l'autrice peut endosser des identités diverses, mais qui se mettent par l'écriture au service d'une dénonciation de la condition de la vie d'actrice, sinon de femme. L'auctorat permet, plus que l'actorat, l'actualisation pleine de la potentialité « femme de théâtre ». Une des premières histoires écrites par Robins est ainsi une évocation de ses tournées américaines avec Edwin Booth qui remet en question le système des longues tournées et des emplois, qui gâcherait le talent des comédiens. Un de ses premiers lecteurs, le révérend John Verschoyle, alors rédacteur en chef de la *Fortnightly Review*, parle à son sujet d'une dénonciation de la « *day slavery of women on the stage* » (« l'esclavage quotidien des femmes de théâtre ») et lui réclame un article, qu'elle n'ose rédiger. Comme le souligne Gates, c'est sous pseudonyme qu'elle abordera par la suite la satire des mœurs de théâtre[322]. Ainsi, selon Gates, si Robins s'est tournée vers la littérature, c'est : « *in part to console herself because she was not acting enough, in part because she was critical of the theater as it existed, and in part to earn money to support help her family*[323] »). Écrivaine, Robins écrira en effet quelques romans

321 Gates, *op. cit.*, EBook, « The Power of Anonymity », p. 211 sur 864. « Elizabeth Robins considérait qu'une autrice était un être doté de multiples potentielles identités. Sa plume était une arme puissante contre un système théâtral qui refusait que les femmes y donnent leur pleine mesure ».

322 Gates, *op. cit.*, EBook, « The coming woman », p. 104–105 sur 864.

323 Gates, *ibid.*, EBook, « The coming woman », p. 84 sur 864. (« en partie pour se consoler de ne pas assez jouer, en partie parce qu'elle était très critique du monde du théâtre en son état, et en partie pour gagner de l'argent et faire vivre sa famille »). Dans son journal, Robins met en avant ce désir de gagner sa vie par la plume : « *I must not depend upon the precarious living afforded me by the stage* », cité par Gates,

de l'actrice, ce qui, pour une femme qui a exercé cette profession, est toujours signifiant[324].

Devenue actrice pour pouvoir gagner sa vie, Robins s'est réinventée à Londres en traductrice, metteuse en scène, productrice et directrice de théâtre, souvent accompagnée de femmes avec lesquelles elle formait un duo « féminin », mettant ainsi en défaut le modèle des « *actors-managers*[325] ». Veuve et nullipare, Robins dessine une figure à part dans le monde théâtral du XIXe siècle, où une « *actress-manageress* » est souvent une « Mrs » ; et où le modèle du couple est prégnant[326] (si elle forme un « couple », c'est avec Lea ou Bell, deux femmes). Passeuse d'Ibsen en Grande-Bretagne (alors que l'import de la « Norderie » en France semble être une affaire d'hommes), Robins a tenté, *via* Ibsen, de mettre en avant les actrices – si le théâtre du XIXe siècle est une gynocratie, c'est un théâtre de femmes décoratives, objectivées, contre lequel Robins s'insurge[327]. À de nombreuses reprises au cours des années 1890, Robins écrit « *No man is my master*[328] » (« je n'ai pour maître aucun homme ») et s'emploie à faire jouer, dans un théâtre nouveau, indépendant, hors

---

op. cit., EBook, « The Coming Woman », p. 102 sur 864. (« Je ne dois pas dépendre des revenus précaires que me rapporte la scène ».)

324 Nous nous permettons de renvoyer à notre thèse : Les « romans de l'actrice » : 1880–1916 (domaines germanique, anglo-saxon et français) », sous la direction d'Yves Chevrel, Université Paris IV, 2004.

325 Les « *actors-managers* », généralement des hommes, avaient les premiers rôles dans les productions. Ils occupaient nombre de postes, et étaient également en charge de la mise en scène, de la production et de la diffusion.

326 Il existait quelques « *actresses-manageresses* », comme Aimée Daniell Beringer, Mrs Oscar Beringer, ou Madge Kendal. Toutes deux étaient mariées l'une à un musicien, l'autre à un *actor-manager*, William Kendal ; Madge Kendal était aussi la sœur de T. W. Robertson. Mrs Oscar Beringer favorisa les débuts de Robins à Londres, dans *The Real Little Lord Fauntleroy* en 1889 et lui donna le rôle de Martha dans *Les Piliers de la société* d'Ibsen en juillet de la même année. Mrs Lancaster-Wallis, également, à la tête du Shaftesbury, engagea Marion Lea et Robins pour *The Sixth Commandment* (adaptation de *Crime et Châtiment*) en 1890.

327 Voir Tracy Davis, *Actresses as Working Women: Their Social Identity in Victorian Culture*, Londres, Routledge, 1991 et « Laborers in the Nineteenth-Century Theater: The Economics of Gender and Industrial Organization », *Journal of British Studies* 33.1 (Janvier 1994), p. 32–53. Pour Kerry Powell : « *Victorian rhetoric… worked to gender the theatre as being distinctively, irrevocably, masculine* » « la rhétorique victorienne travaillait à genrer fortement le théâtre, de façon irrévocable et très claire, du côté des hommes » (*Women and Victorian Theatre*, Cambridge, CUP, 1997, cité dans l'édition de 2006, p. XI).

328 Leslie Anne Hill, *op. cit.*, p. 110. Elle a trouvé cette phrase dans les archives.

circuit commercial, quasi exclusivement un « théâtre de femmes », parmi lesquelles la Suédoise Elin Améen. Engagements du côté des suffragettes, de la cause féministe, ou plus simplement des femmes, du « *new drama* », et de la « *new woman* », le trajet de Robins est souvent qualifié de « féministe ». Sa vie prête également aisément à une lecture féministe, comme le fait Leslie Anne Hill, qui évoque au sujet de Robins des « *female friendships* » et une « *female socialization*[329] », en tout cas cette « *women's culture* » défendue par Elaine Showalter[330]. De façon plus générale toutefois, Robins a habilement su tirer parti de relations avec des hommes en vue qui pouvaient l'aider dans ses entreprises, tant le milieu était centré autour d'un canon masculin – elle a ainsi été aidée et conseillée par Oscar Wilde[331] ou Henry James, tout autant que par des amies (Genevieve Ward[332], Eleanor Calhoun[333] à son arrivée à Londres).

329 Leslie Anne Hill mentionne en note : « *my primary focus is on female friendships, but Robins's male friends and the groups she joined were also helpful and shared many similar aesthetic goals* », *ibid.*, p. 12, note 6. (« Je me concentre principalement sur les amitiés féminines, mais les amis de Robins et les groupes dont elle fit partie furent aussi d'une grande aide, et partagèrent nombre de ses ambitions esthétiques. »

330 Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton University Press, 1977. Leslie Anne Hill développe sa thèse en s'appuyant sur le canon féministe initié par Showalter, mais aussi Susan Gubar et Sandra Gilbert (*The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979). Hill s'appuie également sur la théorie des amitiés féminines développée par Sharon Marcus dans *Between Women: Friendship, Desire and Marriage in Victorian England* (Princeton University Press, 2007) et sur la notion de « communauté » défendue par Pauline Nestor dans *Female Friendships and Communities* (Oxford, Clarendon, 1985). Nestor insiste sur les liens de sentiment qui lient les femmes entre elles, et sur la fonction « *nurturing* » (« nourrissante ») des amitiés féminines.

331 Sur la collaboration de Wilde et Robins, on pourra lire Kerry Powell : « "Oscar Wilde: An Appreciation": An Unpusblished Memoir by Elizabeth Robins, Edited with Commentary by Kerry Powell », *Nineteenth Century Theatre*, Hiver 1993, p. 101–113.

332 Genevieve Ward (1837–1922) demanda à son ami et compatriote Henry James de faire jouer Robins dans *The American.* Plus encore que les amitiés « féminines », les loyautés patriotiques jouaient à plein. Marion Lea était américaine. D'origine irlandaise, Florence Bell avait grandi en France, et pouvait se sentir aussi peu « anglaise » que la femme du Sud des États-Unis qu'était Elizabeth Robins. Des communautés se récréent ici autour d'apartheids géographiques.

333 Eleanor Calhoun (1862–1957), actrice américaine émigrée en Angleterre, épousa en 1903 le Prince Eugene Lazarovich Hrebelianovich de Serbie. Elle a signé des mémoires en 1915, sobrement appelées *Pleasures and Palaces: The Memoirs of Princess*

En ce sens, elle avait sans doute, avant tout, le sens du réseau[334] : un de ses livres de souvenirs ne s'appelle-t-il pas *Theater and Friendship*[335] ?

Ainsi, dans sa propre vie, Robins semble avoir « négocié » avec son *gender* avec une modernité assez étonnante, amie des femmes, et des hommes. Il semble en aller de même avec sa production littéraire, ce qui contribue sans doute à la rendre si peu assignable à une catégorie définie[336]. Si le « féminisme » de Robins est indubitable dans certaines œuvres, négligées, comme *Ancilla's Share,* si les ouvrages de Robins abordent des thèmes « osés » comme l'infanticide, la prostitution, d'autres œuvres déploient une idéologie « réactionnaire » assez troublante : en 1894, *George Mandeville's Husband* évoque la vie de Lois Wilbraham, romancière dans le genre de la « New Woman Fiction », mais personnage hautain et désagréable dont le cercle privé (sa fille, son époux) est détruit par sa faute. *The Magnetic North* est souvent considéré comme ressortissant du « *male writing* », plus proche de Jack London que de George Eliot[337].

La carrière d'actrice, ou plutôt la carrière de Robins dans le monde théâtral, relève de la même difficulté d'assignation. Très « avancée » dans son désir de prendre en main sa carrière, de choisir ses rôles, voire ses mises en scène, ses costumes, son jeu et ses horaires, Robins s'efface et se « silencie », également, en refusant parfois de signer ses traductions ou ses productions. De là, sans doute, une carrière étouffée et invisible, qui n'a pas fait d'elle une star à la Ellen Terry, ni une pionnière théâtrale à la Déjazet – elle fut pourtant un peu des deux.

Lazarovich Hrebelianovich. Calhoun avait joué Shakespeare en extérieur : elle a pu influencer Robins (Leslie Anne Hill, *op. cit.*, p. 48.)

334 Son amie Florence Bell mentionne son « *gift of enmeshing others into her impassioned enterprises* » (Florence Bell, *Landmarks*, Londres, Earnest, 1929), cité par Leslie Anne Hill, *op. cit.*, p. 39). « son don pour entraîner les autres dans ses entreprises passionnées ».

335 L'ouvrage se fonde sur la correspondance de Robins avec Henry James et Florence Bell.

336 Pour reprendre les mots de Gates, « *had she persevered on any of her chosen fields – the stage, letters, or politics – her achievements might be more easily classified* », *op. cit.*, Ebook, « Introduction », p. 16 sur 864. (« Si elle avait persévéré dans un seul des domaines qu'elle avait choisis, le théâtre, la littérature ou la politique, on pourrait mettre plus facilement une étiquette sur ses réussites. »)

337 Voir la recension de W. L. Courtney parue dans le *Daily Telegraph* du 11 mars 1904, disponible sur http://victorianfictionresearchguides.org/?s=robins#footnote_19_2368

Robins n'a pas reçu de formation d'actrice, et ne vient pas d'une famille de théâtre, ce qui lui permettra sans doute de s'émanciper d'un modèle prédéfini. Aux États-Unis, elle apprend les grands rôles féminins du « *legitimate theatre* ». Plus tard, elle travaille avec Hermann Vezin (1829–1910), qui s'appuyait sur le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot. Ensuite, Robins se rapproche des théories développées par William Archer dans *Masks or Faces: A Study in the Psychology of Acting* (1888) qui voulaient que l'acteur *devienne* le personnage. En 1890, elle découvrira, toujours en autodidacte, les spectacles joués à Oberammergau, pièces classiques et bibliques, interprétées chaque été par des amateurs, et qui influenceront beaucoup son idée d'un théâtre « idéal ».

Le passage de Robins en Europe semble être motivé par le désir d'y trouver un circuit théâtral moins commercial, espoir vite déçu quand elle découvre le système de l' « actor-manager », qui place l'acteur au centre de la scène, et des productions. Pressentie pour jouer face à Herbert Beerbohm Tree dans *Judah* d'Henry Arthur Jones, elle apprend que la pièce ne se fera pas, car « *he tought the unconventional woman's part was better than the hero's*[338] ». En contrat dans la troupe de George Alexander, puis dans celle de Charles Wyndham, manager du Criterion, et soumise à diverses frustrations (costumes imposés, impossibilité de jouer ailleurs) Robins se dédit, découvrant ensuite ce qu'il lui en coûte : « *I had yet to learn the solidarity of Managerial Trade Unionism*[339] » (« je ne savais pas encore que le syndicat des directeurs se serrait les coudes »). Robins verbalise ainsi cette solidarité éminemment masculine qui aliène l'actrice :

> *How freedom in the practice of our art, how the bare opportunity to practice it at all, depended, for the actress, on considerations humiliatingly different from those that confronted the actor. The stage career of an actress was inextricably involved in the fact that she was a woman and that those who were masters of the theatre were men. These considerations did not belong to art; they stultified art*[340].

> Comme la liberté d'exercer notre métier, voire la simple possibilité de l'exercer tout court, dépendait, pour les actrices, de considérations extrêmement

---

338 *Both Sides of the Curtain*, cité par Gates, *op. cit.*, EBook, « The Coming Woman », p. 95 sur 864. (« il trouvait que le rôle de la femme, peu conventionnel, était meilleur que celui du héros »).

339 *Theatre and Friendship*, cité par Gates, *ibid.*, EBook, « The Coming Woman », p. 140 sur 864.

340 *Ibid.*

différentes, et humiliantes, de celles que les acteurs devaient affronter. La carrière théâtrale d'une actrice était de façon inextricable liée au fait qu'elle était une femme et que ceux qui dominaient le monde du théâtre étaient des hommes. Ces considérations n'avaient rien à voir avec l'art, elles le réduisaient à néant.

Ses frustrations d'actrice, comme nous l'avons dit, alimenteront l'écriture de Robins. « Miss MacMurdo » et « How to Succeed on Stage » évoquent le sort des femmes de théâtre, obligées de se trouver un Pygmalion, en échange, bien souvent, de services sexuels[341]. En 1892, « *The Coming Woman* », nouvelle laissée inachevée, décrit selon Gates « *her sense of the injustice of male domination of the theatrical profession*[342] ». Dans cette nouvelle, l'actrice Katherine Fleet rêve d'un théâtre qui reposerait sur des fondations artistiques et non commerciales, ce qu'elle réussit à faire avec l'aide de critiques, dramaturges, artistes. Robins fera de même dans la vraie vie. L'expérience qu'elle avait vécue à Oberammergau fut inspirante :

Been thinking much about a society for Dramatic Study, an association of workers in Art for Art's sake. Our aim, the improvement of our knowledge and elevation of our aims by doing work of the highest kind without money and without other « price » than an earned spirit and a generous love of our calling, and one another[343].

J'ai beaucoup réfléchi à une société d'étude dramatique, à une association d'ouvriers en art pour le salut de l'art. Notre but, l'amélioration de notre connaissance et l'élévation de nos buts en travaillant à des œuvres de la plus grande qualité, sans argent et sans autre « récompense » que le gain de l'esprit et un amour généreux pour notre vocation, et l'un pour l'autre.

Le « New Century Theatre », dont elle fut la directrice artistique, devait répondre à ce rêve de théâtre idéal, fondé en 1896 avec William Archer, Alfred Sutro et H. W. Massingham. La première production du New Century Theatre fut *John Gabriel Borkman*, pour cinq représentations en

341 Joanne Gates ne semble pas avoir mené à terme son projet de réunir ces histoires d'actrice dans « Highly Respectable Heroines ».

342 Gates, *op. cit.*, EBook, « The coming woman », p. 85 sur 864. (« son sentiment d'injustice devant la domination masculine exercée sur la profession théâtrale ».)

343 Extrait de son journal du 30 octobre 1890, cité par Gates, *op. cit.*, EBook, « The Coming Woman », p. 115 sur 864.

matinée, en mai 1897. L'expérience fut cependant de courte durée : elle prit fin après deux ans, et la production de quatre pièces.

Chez Robins, le passage de l'interprétation (passive) à l'« agency », toujours par l'interprétation, semble avoir été initié par Ibsen, qui provoque en elle un « désir de jeu » différent. Cette réaction n'est pas propre à Robins : Joan Templeton, dans *Ibsen's Women*, a souligné combien le théâtre d'Ibsen a offert des personnages féminins qui tranchaient avec ceux de l'époque. Voyant Janet Achurch jouer Nora, Robins écrit que sa rencontre avec la pièce est « *a personal meeting*[344] ». Pour Angela John, la rencontre avec Ibsen relève en effet de la sérendipité : « *In the 1890s her incipient feminism had been fuelled by witnessing the exploitation of actresses by actor-managers and by Ibsen's depiction of strong-minded women*[345]. »

Ce saut vers un théâtre différent conduit Robins, en tant qu'actrice, à repenser son jeu, voire à réfléchir à l'ensemble de la production théâtrale. Selon Joanna Townsend, avec *Hedda Gabler*, Robins « *took a journey along that trajectory towards the ability to articulate her own desire*[346] » (« s'est embarquée dans un voyage qui la conduisit tout droit vers la capacité de dire son propre désir »). C'est aussi Ibsen qui va donner à Robins une autre voix et une autre compétence, fondée elle aussi sur le principe de la collaboration : les « *collaborative communities* » « *helped her to succeed in the male-dominated theatre*[347] » (les « communautés de collaboration » « l'aidèrent à réussir dans un théâtre dominé par les hommes ».)

L'affaire de la traduction d'*Hedda Gabbler* suffit à elle seule à montrer l'« *agency* » et le sens stratégique de Robins et de Lea. Pour en parler, dans l'*abstract* de sa thèse, Leslie Anne Hill emploie d'ailleurs le terme « *finagle* » (« tromper », « arnaquer »). Disons, pour faire simple, que Lea et Robins surent tirer profit de la dispute qui agitait William Archer et Edmund Gosse quant à la traduction et à la production de la pièce, pour obtenir les droits de la jouer, dans leur propre version. Pour *Hedda,* Robins est en

---

344 *Ibsen and the Actress*, Londres, Hogarth Press, 1928, p. 9–10.

345 Cité par https://spartacus-educational.com/Wrobins.htm. (« dans les années 1890, le fait qu'elle ait été témoin de l'exploitation des actrices par les acteurs-manageurs, et la description par Ibsen de femmes dotées de forts caractères avaient alimenté un féministe naissant chez elle »).

346 Joanna Townsend, « Elizabeth Robins: Hysteria, Politics and Performance », *Women, Theatre and Performance: New Histories, New Historiographies*, éd. par Maggie Barbara Gale et Viv Gardner, Manchester, MUP, 2001, p. 102–120, ici p. 103.

347 Leslie Anne Hill, *op. cit.*, p. 21.

effet devenue traductrice. Plus tard, elle poursuivra son travail de révision des textes d'Ibsen avec Archer sur *Romersholm* et traduira Bjørnson pour Heinemann.

Sur *Hedda,* Robins et Lea s'occupent aussi de la direction d'acteur. Elles défendent un jeu naturel, et non déclamatoire, que Robins a pu voir à l'œuvre chez Booth, et encore plus à Oberammergau. Lea et Robins défendent aussi l'idée de troupe, qui assure la réussite d'un spectacle. Bien plus : l'emprise de Robins sur *Hedda Gabler* est immense, nous dit Leslie Anne Hill, qui s'appuie sur le livre de régie de la pièce conservé dans les archives de Robins, couvert d'annotations et de remarques de sa main. Si Archer avait dû supprimer, par crainte de la censure, la mention de la grossesse d'Hedda, Robins va la réintroduire en choisissant de jouer Hedda comme si elle était toujours épuisée, ce qui rend encore plus spectaculaire son passage à la fureur – Robins choisit de fractionner la phrase d'Ibsen « je brûle ton enfant » en y intercalant des temps et des déplacements, lors du jet du manuscrit de Lovborg dans le feu. De même, Robins, pour éviter que le public ne rie au suicide inattendu de l'héroïne, introduit en amont dans la pièce la vision des pistolets[348]. Sur *Hedda Gabler,* Robins devient donc metteuse en scène au même titre qu'Herbert Waring[349]. Elle le sera à nouveau pour *Romersholm*, dans lequel elle joue Rebecca, en 1893, pour *Solness*, dans lequel elle joue Hilda, la même année, et pour *Petit Eyolf*, en 1895, dans lequel elle joue Asta.

Le désir de jouer Ibsen va également favoriser le passage de Robins et Lea à la production. « *Woman's play* », *Hedda* n'est pas soluble dans le système des « *actors-managers* » et ne trouve pas de producteur. Les deux femmes mettent en gage leurs bijoux[350] et fondent la « Robins-Lea Joint Management », qui se situe absolument hors du circuit commercial[351]. La frugalité des décors d'Ibsen rendait l'entreprise possible ; bien plus, pour Robins et Lea, « l'art » d'Ibsen, et celui qu'elles voulaient défendre, le rendait inéligible à une exploitation dans le système classique anglais[352].

---

348 *Ibid.*, p. 71–73.

349 https://victorianfictionresearchguides.org/elizabeth-robins/robinss-major-ibsen-performances-and-directing-roles/

350 Gates, *op. cit.*, EBook, « The Coming Woman », p. 83 sur 864.

351 On renvoie ici à Gay Gibson Cima, « Elizabeth Robins: The Genesis of an Independent Manageress », *Theatre Survey*, Volume 21, Issue 2 November 1980, p. 145–163.

352 Leslie Anne Hill, *op. cit.*, p. 66.

Le *Times* considère que cette *Hedda* offre « *negative results of considerable value* » (« des résultats négatifs d'une valeur considérable »), soulignant sans doute la grande valeur artistique et historique d'un spectacle pensé dès le départ comme non rentable, mais qui refuse du public. Plus tard, le « Joint Management », avec Florence Bell, produit *Karin,* adaptation d'une pièce d'Alfhild Agrell lors de deux représentations en mai 1892. Robins était toutefois aussi une productrice pragmatique : il lui apparut que *Solness le constructeur* devait être monté dans le système des « actors-managers », car sa réussite dépendait de l'acteur qui incarnerait le protagoniste. Herbert Beerbohm Tree, Wyndham, puis d'autres s'étant désistés, ce fut toutefois Herbert Waring, interprète de Solness, qui trouva un financeur[353]. En revanche, pour présenter une série de pièces d'Ibsen (« Ibsen Repertory Series ») en 1893 (*Hedda Gabler, Brand, Solness, Romersholm*), Robins revint à son principe du hors circuit commercial : elle mit sur pied un comité pour réunir des souscriptions. Et, pour s'assurer des revenus pendant ce qui serait évidemment une entreprise non rentable, Robins accepta de signer un contrat d'un an avec John Hare. En effet, Robins remboursa aux souscripteurs tous les profits qui se dégagèrent de l'opération, une fois les salaires payés[354], même si ceux-ci insistèrent pour lui offrir un service à thé en argent[355].

Robins se rapprocha aussi de l'Independent Theatre, créé par J. T. Grein sur le modèle du Théâtre Libre. L'IT fonctionnait sur le principe de la souscription ; les acteurs étaient bénévoles. Le but était de faire connaître des apprentis dramaturges, et ce système était particulièrement intéressant pour les femmes[356]. Robins et Bell furent les premières femmes à y présenter une pièce, *Alan's Wife,* adaptation de *Befriad* d'Alin Améen, en 1893, pièce sur l'infanticide qui créa un vrai scandale, et ne rapporta rien à Robins[357]. Une production des *Vraies Femmes* d'Anne Charlotte

353 *Ibid.*, p. 100.

354 Gates, *op. cit.*, EBook, « The Power of Anonymity », p. 197–203 sur 864.

355 Leslie Anne Hill, *op. cit.*, p. 139.

356 *Ibid.*, p. 24.

357 Gates, *op. cit.*, EBook, « The Power of Anonymity », p. 195 sur 864. Visiblement, selon Leslie Anne Hill, Robins « oublia » de payer des droits à Améen (la Suède et la Grande-Bretagne n'avaient pas d'accord de copyright). En représailles, dans un curieux exercice d'auto-rétro-traduction, Améen adapta la pièce de Bell et Robins sous le titre *En Moder.* (*En moder. Dramatisk studie. Efter en skiss af Elin Ameen,* préface d'Elin Ameen. Stockholm, Albert Benniers Forlag, 1895). Selon Hill, la pièce a été traduite en français et publiée dans *Le Figaro. Délivrée,* la nouvelle, avait

Leffler échoua[358]. La production du *Petit Eyolf* se fit pourtant hors de l'Independent Theatre[359] et fut assurée par George R. Foss[360].

Idéaliste, Robins ne manquait pourtant pas de sens pratique : les représentations de *Solness* s'arrêtèrent avant de mettre en danger les finances. Dans une note douce amère, elle rappelle que « *nobody offered to make this practicable for actors who must have their living to consider. Nobody offered to make more Ibsens possible by taking any formal share in the risk*. » (« Personne n'a proposé de rendre cela possible pour les acteurs qui doivent gagner leur vie. Personne n'a proposé de monter d'autres pièces d'Ibsen en prenant une part dans le risque »). Et de rappeler cette « *lady* », venue lui faire « entendre raison » (« *reason me* ») jusque dans son petit appartement, tandis que sa voiture attendait dehors : ne se souvenait-elle pas de son « devoir envers la scène, envers le monde » (« *duty towards the stage, to the world* ») : faire connaître Ibsen[361] ? Lasse de se mettre au service de l'Art, et de s'y consumer, peut-être déçue par les nouvelles pièces d'Ibsen, Robins choisit de renoncer au théâtre, et de consacrer ses talents à d'autres causes qui pourraient, par ailleurs, lui assurer une subsistance.

D'abord actrice, puis frustrée de sa vie d'actrice, Robins se servit de ses dons pour n'être pas qu'une actrice. Bien ou trop douée, elle fut une pionnière dans nombre de domaines. Mais, trop « *versatile* » (polyvalente) ou trop secrète, elle a également travaillé, paradoxalement, à faire disparaître ses traces et n'a en tout cas pas claironné ses réussites : de même que son art de comédienne a disparu, car il s'est exercé avant les enregistrements, l'histoire théâtrale a préféré ne pas enregistrer ses avancées. Son travail sur *Hedda*, sa création du personnage ne subsiste que sur un livre de régie laissé dans des archives, ses œuvres ont été « dépassées » par d'autres ; son activité de productrice reste confinée dans

---

déjà été traduite en français par Robert de Cerisy et publiée dans *Le Figaro* du 20 avril 1893. La pièce de Bell et Robins a été rééditée dans *New Woman Plays,* éd. par Linda Fitzsimmons et Viv Gardner, Londres, Methuen, 1991. Elle est également disponible en PDF sur Internet.

358 Dans *Swedish Women's Writing on Export, Tracing Transnational Reception in the Nineteenth Century, op. cit.*, p. 241.

359 Gates, *op. cit.*, EBook, « The Power of Anonymity », p. 238 sur 864.

360 https://victorianfictionresearchguides.org/elizabeth-robins/robinss-major-ibsen-performances-and-directing-roles/

361 *Whither and How*, cité par Leslie Anne Hill, *op. cit.*, p. 125.

des correspondances oubliées – pire encore : non rentable, faite pour « l'art », la gratuité, elle est sans doute, par essence, vouée à ne pas être reconnue.

Quand la danseuse ne danse pas : Marie Taglioni, femme d'affaires

Chloé d'Arcy
École pratique des Hautes Études

La Sylphide, le symbole de « l'école française » de danse, la ballerine chaste et éthérée… telle est la légende de Marie Taglioni. André Levinson, son principal biographe, a fortement contribué à la forger ainsi[362], notamment lorsqu'il affirme en 1929 :

> Une longue lettre adressée à M. Zagoskine, directeur de l'Opéra de Moscou, paraît révéler un sens éminent des affaires et une âpreté peu poétique dans la discussion qui touche à un vulgaire marchandage. [Marie] Taglioni exige 5.000 roubles par soirée et défend ce cachet par des arguments plutôt terre à terre […] Or, en analysant le style et l'orthographe strictement corrects de cette missive officielle et en la comparant à ses lettres familières, on est amené à conclure que Taglioni a tout au plus tenu la plume en recopiant le texte de Philippe, impresario avisé et tenace[363].

Cette représentation sexiste datée entoure bon nombre de trajectoires artistiques féminines. Confinées sur scène dans des mondes féériques, les ballerines romantiques ne peuvent prétendre prendre une part active à la direction de leur carrière sans être de ce fait considérées comme extravagantes ou manipulées par un homme qualifié, lui, de fin négociateur. De tels stéréotypes doivent assurément être révisés.

362 Voir Joan Acoccela and Lynn Garafola (dir.), *André Levinson on Dance, Writings from Paris in the Twenties*, Hanover, NH, Wesleyan University Press, 1991.

363 André Levinson, *Marie Taglioni 1804–1884*, Paris, Librairie Alcan, « Acteurs et actrices d'autrefois », 1929, p. 141.

À cet égard, l'exemple de Marie Taglioni est particulièrement intéressant : son abondante correspondance, ses *Souvenirs*, ses carnets de notes ainsi que les nombreux documents administratifs relatifs à sa carrière permettent de réévaluer son parcours. Née dans une grande famille d'artistes, Marie Taglioni (1804–1884) monte pour la première fois sur scène à Vienne en 1822 puis mène une longue carrière européenne, de Londres à Varsovie, en passant par Milan, Munich ou encore Stockholm. Sa trajectoire se compose de deux engagements de longue durée : à Paris, de 1827 à 1837, et à Saint-Pétersbourg, de 1837 à 1842. La ballerine doit sa célébrité à sa maîtrise des pointes et à une grâce qui efface les difficultés techniques de la danse. Outre *La Sylphide*[364] créée en 1832, elle est l'héroïne de ballets majoritairement chorégraphiés par son père, Philippe. Sa brillante carrière scénique s'achève en 1847.

Marie Taglioni est une vedette[365] : une grande artiste pourvue d'une figure publique, selon la définition donnée par l'historien Antoine Lilti[366]. Un tel parcours résulte d'un travail considérable, assidu et méticuleux de l'étoile en coulisse, celui d'une véritable femme d'affaires. Si elle se distingue des autres ballerines de son temps par son insertion dans les cercles aristocratiques parisiens grâce à son mariage avec le comte Gilbert de Voisins en 1832, Marie Taglioni n'est toutefois pas un cas à part. Plusieurs danseuses ont mené à sa suite de prestigieuses carrières internationales en bénéficiant de l'essor du *star-system*. Tout comme Marie Taglioni, elles ont œuvré en dehors de la scène et des salles de répétition pour conduire leurs affaires. Étudier le parcours de cette vedette permet donc aussi de repenser celui d'autres femmes artistes du XIXe siècle.

Gérer sa carrière au quotidien

Les débuts de Marie Taglioni à l'Académie royale de Musique de Paris en 1827 sont essentiellement orchestrés par son père. La signature de

364 *La Sylphide*, ballet-pantomime en deux actes et trois tableaux, chorégraphie : Philippe Taglioni, musique : Jean Schneitzhoeffer, livret : Adolphe Nourrit, créé à l'Opéra de Paris le 12 mars 1832.

365 Voir Chloé d'Arcy, *Marie Taglioni, Étoile de la danse. Constructions, évolutions et implications du vedettariat de la ballerine (1822–1870)* [titre provisoire], Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux [à paraître].

366 Antoine Lilti, *Figures publiques : l'invention de la célébrité, 1750–1850*, Paris, Fayard, 2014.

ce dernier est apposée à côté de celle de sa fille dans les deux contrats successifs pris avec l'institution parisienne, en 1827, sous l'administration d'Émile Lubbert, et en 1831, sous l'administration de Louis Véron[367]. Toutefois, dans les faits, la danseuse participe activement à la gestion quotidienne de sa carrière tout au long de son parcours. Marie Taglioni veut d'abord choisir les rôles qu'elle danse.

> Je tiens beaucoup, Monsieur le Directeur, à reparaître dans ce ballet. L'usage a établi qu'un premier artiste de retour de congé avait droit à une rentrée et quand cet artiste réclame pour rentrée [sic] un ouvrage qui nécessite ni [sic] dépense et peu d'étude je ne crois pas qu'il soit dans l'intérêt de l'administration de lui refuser. Je vous prie, Monsieur le Directeur, d'ordonner la mise en scène de *Flore et Zéphyre*[368]. Je suis prête depuis que je vous l'ai demandé à me rendre aux répétitions[369].

Cette requête échouera une première fois[370] mais le ballet sera remonté l'année suivante, en 1831[371].

La ballerine répertorie ensuite avec précision ses spectacles. Les carnets qu'elle tient durant son engagement en Russie sont tous conservés dans son fonds d'archives à la Bibliothèque Musée de l'Opéra. Lors de la saison 1837–1838, elle note :

> Représentations du 15 décembre au 15 janvier 1838
>
> Date
>
> 15 24e *La Sylphide* J'ai reçu un cachemire blanc de l'Impératrice
>
> 17 25e *La Bayadère*, jour de l'incendie du palais d'hiver
>
> 20 26e *La Fille du Danube*. 1ère représentation à mon bénéfice. J'ai reçu de l'Empereur une agrafe en émeraude et diamants et un bandeau orné de diamants de son Altesse Royale le G Duc Michel
>
> 22 27e *La Fille du Danube*
>
> 23 28e *La gavotte* au théâtre français au bénéfice de Peyssard, j'ai dansé avec Papa

---

367 Archives Nationales (AN), AJ13129, dossier Marie Taglioni.

368 *Flore et Zéphire*, ballet-pantomime en un acte, chorégraphie et livret : Charles Didelot, musique : Cesare Bossi, créé au King's Theatre de Londres le 7 juillet 1796. Marie Taglioni le danse pour la première fois à Londres, en 1830.

369 AN, AJ13129, dossier Marie Taglioni, lettre de Marie Taglioni à Émile Lubbert, à Paris, le 9 septembre 1830.

370 « Académie Royale de Musique », dans *Gil Blas*, le 20 juillet 1830.

371 « Académie Royale de Musique », dans *La Quotidienne*, le 18 mars 1831.

27 29e *La Fille du Danube* au bénéfice de papa, il a reçu une belle bague.
[…]
Mon engagement de la première année était sans faute.

J'ai dansé pour la direction	44 fois
Pour moi bénéfices	2
Pour mon père bénéfices	2
Pour M. Peyssard bénéfices	1
Au palais d'hiver	1
Au palais d'Anitchkoff	1
Total :	51 fois[372]

Grâce à ce suivi, elle compte ses représentations pour vérifier le respect de ses engagements. À cet égard, ce bilan considéré comme « sans faute » par Marie Taglioni ne coïncide pas avec le contrat signé en février 1837 qui prévoyait cinquante-six représentations hors bénéfices[373]. L'étoile parvient à faire modifier ses obligations une fois les accords officiels signés. Dans les carnets suivants, elle ajoute les recettes de chaque soirée pour mesurer le succès des différents ballets de son répertoire et tenir ses comptes.

En effet, la danseuse s'applique aussi à gérer son budget. Dans ses archives se trouvent plusieurs notes où elle accuse réception de sommes qui lui sont dues. Marie Taglioni est attentive aux dépenses liées aux matériels et accessoires de danse dont les charges sont réparties entre l'administration et l'artiste. Le 8 février 1832, elle écrit, mécontente, à l'administration de l'Académie royale de Musique pour exiger le remboursement des souliers qu'elle a dû acheter à ses frais, jugeant de mauvaise qualité ceux fournis par le cordonnier de l'Opéra[374]. L'organisation de soirées à bénéfices est une occasion pour les artistes vedettes de recueillir des recettes substantielles.

372 BMO, Fonds Taglioni, R32 « Tournée de Marie Taglioni à Saint-Pétersbourg, 1837 ».

373 *Ibid.*

374 BMO, L.A.S. TAC-THE : lettre de Marie Taglioni [destinataire inconnu], [s.l.], le 8 février 1832.

L'artiste bénéficiaire est alors chargé du projet. Pour s'assurer un maximum de profits, Marie Taglioni compose un programme susceptible de plaire au public – avec des rôles populaires et des pas inédits –, elle sollicite les différents artistes qui participeront à la représentation, aussi bien des vedettes que les danseuses du corps de ballet ainsi que les musiciens de l'orchestre, puis elle informe la presse de la soirée à venir[375].

Enfin, dans leurs contrats avec l'Académie royale de Musique, Marie et Philippe Taglioni ont droit à trois mois de congé par an pour aller se produire sur d'autres scènes, généralement étrangères. Pour communiquer à l'administration les dates choisies, le père et la fille agissent l'un pour l'autre de façon interchangeable[376]. Durant ses tournées, Marie Taglioni s'arrange avec les administrations, pour servir ses intérêts, au-delà des conventions prises :

> Je reçois à l'instant, Monsieur [Véron], votre réponse à la lettre que je vous ai écrite le 10 courant et elle ne fait qu'accroitre l'embarras dans lequel je me trouvais déjà, car ne recevant pas de vos nouvelles je pouvais croire et j'avais cru en effet que vous ne trouveriez pas mauvais que mon retour fut [sic] retardé de quelques jours et comptant sur une obligeance à laquelle vous m'aviez accoutumée jusqu'à présent j'avais presque promis à Mr Laporte que je serais à sa disposition jusqu'au 8. Votre refus m'arrivant, je vais tout faire pour concilier à la fois vos intérêts, ceux de Mr Laporte[377] et les miens[378].

La danseuse-femme d'affaires se révèle donc particulièrement habile dans la conduite de ses affaires, une qualité essentielle pour danser sur les plus grandes scènes européennes.

---

375 BMO, L.A.S. TAC-THE : lettre de Marie Taglioni au Dr. Véron, [s.l.], le 18 mars 1835 ; Bibliothèque nationale de France (BnF), département de la Musique, Lettres autographes Volume 104 : lettre de Marie Taglioni à Monsieur xxx, [s.l.], le 28 juin [1844–par déduction] et lettre du directeur de l'Académie royale de Musique à Marie Taglioni, à Paris, le 28 juin 1844. Ces lettres illustrent bien les différentes tâches à réaliser pour organiser une soirée à bénéfices.

376 Voir par exemple : AN, AJ[13]129, dossier Marie Taglioni, lettre de Philippe Taglioni au directeur de l'Académie royale de Musique, à Paris, le 17 juillet 1829 ; BMO, L.A.S. TAC-THE : lettre de Marie et Philippe Taglioni à Véron, à Paris, le 17 janvier 1832 et lettre de Marie Taglioni à Véron, à Paris, le 30 décembre 1832.

377 Pierre François Laporte, directeur du King's Theatre de 1828 à 1841.

378 BMO, L.A.S. TAC-THE : lettre de Marie Taglioni au Dr. Véron, à Londres, le 23 juillet 1832.

Négocier des contrats à l'international

Lorsqu'elle quitte Paris pour Saint-Pétersbourg en 1837, Marie Taglioni le fait de son propre chef. Philippe Taglioni était même hostile à ce départ avant de se ranger derrière le choix de sa fille et d'obtenir lui aussi un poste de maître de ballet au Théâtre impérial[379]. Durant son engagement pétersbourgeois, Marie Taglioni dispose d'environ six mois de congé par an. Quand il s'achève en mars 1842, elle mène uniquement une carrière européenne, enchaînant des contrats de courte durée. Ces tournées correspondent à ce que Dominique Leroy appelle le « stock star system », un privilège réservé à quelques grandes vedettes : la star est totalement indépendante de la compagnie à laquelle elle rend visite mais elle lui impose toutes les conditions de sa venue[380]. Les documents relatifs à ses engagements internationaux attestent de l'autonomie de Marie Taglioni : elle prend la plume pour faire ses demandes, les directeurs et agents s'adressent directement à elle et les contrats sont pris à son nom.

Les différents accords présentent des caractéristiques communes : Marie Taglioni est généralement rémunérée par cachets dont les montants sont élevés (de 60 à 100 livres à Londres, 2 000 roubles à Varsovie, 950 florins à Vienne). À ceux-là peuvent s'ajouter les fruits d'une représentation à bénéfices dont un minimum est garanti par le théâtre. Ses engagements les plus importants sont souvent pris près d'un an à l'avance et se reconduisent d'une année sur l'autre. Marie Taglioni est recrutée pour environ un mois au cours duquel elle doit effectuer une dizaine de représentations, sans qu'on puisse lui imposer de danser deux jours de suite. Elle est libre de choisir ses pas et la direction ne peut lui imposer un rôle qu'elle ne connaît pas. Si la direction rompt le contrat de la danseuse, sauf pour cause d'événement national de force majeure ou d'incendie du théâtre, elle s'engage à lui verser une indemnité. De son côté, Marie Taglioni peut être soumise à des amendes si elle ne respecte pas son engagement, mais elle peut aussi rattraper des représentations manquées.

La question du partenaire est importante dans le cadre de ces contrats courts. La direction peut soumettre des propositions à la danseuse ou la

379 BMO, Fonds Taglioni, R25 « Agenda ms de Philippe Taglioni, recopié par sa fille Marie Taglioni de 1831 à 1870 ».

380 Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France : aspects économiques, politiques et esthétiques de la Renaissance à la Première Guerre mondiale*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 259–260.

laisser libre de choisir son danseur dans la compagnie. Marie Taglioni sait proposer, voire imposer, son partenaire : répondant à une offre pour Milan en 1845–1846, elle indique clairement que le recrutement de Jules Perrot comme danseur et maître de ballet est une des conditions indispensables à son propre engagement. Comme le recrutement de Perrot n'est pas possible, elle exige la venue de son père pour monter un ballet[381]. La ballerine engage parfois elle-même le danseur dont elle a besoin. Entre août et octobre 1845, James Sylvain, artiste du Théâtre royal Drury Lane de Londres, la suit ainsi à travers plusieurs villes britanniques. Elle le rémunère à hauteur de 300 livres pour l'ensemble des représentations tandis qu'elle perçoit 2 345 livres, hors bénéfices[382].

Marie Taglioni est parfois sollicitée par des directeurs. En 1837 par exemple, alors qu'elle est engagée à Londres et Liverpool, J. W. Caleraft souhaite qu'elle vienne donner quelques représentations au Théâtre royal de Dublin[383]. La danseuse ne peut bien sûr pas accepter toutes les offres et elle réalise des arbitrages pour tenir un calendrier serré et respecter – ou non – des engagements pris. L'artiste démarche aussi elle-même des théâtres, en posant d'avance ses conditions :

> Mon cher Mr Noé, écrit-elle en janvier 1841 […] En passant par Munich pour aller à Milan, j'aurai du tems [sic] à moi […] Mes propositions seraient de mille florins par soirée et si vous croyez qu'un bénéfice chez vous puisse être de bon rapport, vous n'avez qu'à le demander, je laisse ce dernier point à votre volonté. D'après ces arrangements (avec ou sans bénéfice) tout ce que vous ferez et risquerez sera valable et regardé aussitôt par moi. Je ne puis dire d'avance combien de représentations je peux donner maintenant mais ce ne sera pas moins de quatre et pas plus de huit du premier au 15 avril. Donnez-moi une réponse précise mon cher Mr Noé car dans six semaines je quitte St Pétersbourg[384].

---

381 BMO, Fonds Taglioni, L.A.S.-F : copie d'une lettre de Marie Taglioni à M. Bassi, à Londres, le 23 juin 1845 et copie d'une lettre de Marie Taglioni à M. Bassi, à Rome, le 4 janvier 1846.

382 BMO, Fonds Taglioni, R58 « Documents concernant l'engagement de Marie Taglioni en Angleterre en 1845 ».

383 BMO, Fonds Taglioni, R31 « Documents relatifs aux spectacles donnés par Marie Taglioni au Théâtre royal de Dublin, 1837 ».

384 BMO, Fonds Taglioni, L.A.S.-B : copie d'une lettre de Marie Taglioni à Noé, à Saint-Pétersbourg, le 6–18 janvier 1841.

Si certains échanges débouchent sur des contrats *a priori* satisfaisants, Marie Taglioni n'obtient pas toujours ce qu'elle souhaite, notamment sur le plan financier. Il se peut aussi que ses demandes tombent mal, comme à Munich en 1841 : le théâtre est fermé à la période demandée mais son interlocuteur, un certain Noé, fait ce qui est en son pouvoir pour lui proposer une alternative convenable[385].

Il arrive que certaines discussions avec des directeurs prennent un tour conflictuel. C'est le cas avec M. Bunn, directeur du Drury Lane où Marie Taglioni est censée se produire de mai à juillet 1837. Leurs désaccords sont visibles dans plusieurs lettres, « *Madam, Your letter, your conduct this Evening require observation and I trouble you with it*[386]. » Ils sont notamment liés à l'organisation des bénéfices de Marie Taglioni et aux rémunérations de Paul, son frère, qui est ici son partenaire. La mort du roi William IV, le 20 juin, entraîne le théâtre dans une crise financière qui aggrave la situation. Faute de paiement, les Taglioni finissent par rompre leur contrat. L'année suivante, M. Bunn tente de réengager l'étoile mais, après quelques échanges où rejaillissent les querelles de l'année passée, elle se tourne finalement vers le King's Theatre pour effectuer sa tournée estivale, faisant ainsi jouer la concurrence entre ces deux théâtres londoniens[387].

Au sein des administrations théâtrales, Marie Taglioni est confrontée à un monde d'hommes. « J'ai vu Duponchel, il se plaint de ma fille, il prétend qu'elle est la directrice[388] », écrit Philippe Taglioni dans son agenda, le 26 décembre 1836. Ce propos, misogyne, révèle le mépris dont la danseuse fait l'objet dès lors qu'elle impose sa volonté en dehors de la scène. Lorsqu'une femme entre dans le cercle masculin des affaires, elle est perçue comme une diva capricieuse aux exigences incommensurables. Ces représentations sexistes nient le pouvoir qu'ont les femmes artistes à négocier des conditions de travail dignes de leur talent. Marie Taglioni doit sans cesse composer avec ces préjugés. Une lettre adressée par le directeur du Théâtre impérial de Saint-Pétersbourg à M. Peyssard, envoyé à Paris pour établir avec Marie Taglioni son

---

385 *Ibid.* Lettre de Noé à Marie Taglioni, à Munich, le 6 février 1841.

386 BMO, Fonds Taglioni, R29 « Tournée de Marie Taglioni à Londres, à Drury Lane, (correspondance avec Mr Bunn) », lettre de Mr Bunn à Marie Taglioni, à Londres, le 24 juin 1837.

387 *Ibid.*

388 BMO, Fonds Taglioni, R25.

contrat russe, souligne bien les méfiances vis-à-vis des vedettes féminines. Le directeur, jugeant démesurées les rémunérations prévues, scrute le calendrier des représentations et commente : « il manquera donc jusqu'au commencement de la seconde année pour le moins 14 fois, en admettant que Madlle Taglioni n'aye [sic] jamais été malade, mais même indisposée de manière à manquer une seule représentation ce qui comme vous le savez est impossible avec une femme[389]. » Même lorsque les interlocuteurs de Marie Taglioni lui sont favorables, ils la flattent avec une insistance obséquieuse, « [se conforment] à la volonté des Dames[390] », en espérant par-là s'assurer de sa venue ou renégocier certains points de son contrat.

Pour choisir ses engagements et organiser ses tournées, Marie Taglioni n'agit évidemment pas seule. Son père est une aide précieuse. Il précède souvent sa fille dans les lieux où elle se rend pour réserver un logement et commencer les répétitions avec la troupe qui la reçoit[391]. Afin de lui rendre service, Philippe Taglioni peut également prendre pour elle des engagements. En septembre 1836, Marie Taglioni vient tout juste de faire sa rentrée à l'Académie royale de Musique après son accouchement. Son père signe alors son engagement avec M. Bunn ; les clauses du contrat, habituellement prises au nom de Marie, le sont au nom de Philippe qui « s'engage à faire danser sa fille ». Mais Paul Taglioni, lui aussi concerné par cet engagement, adresse une lettre à sa sœur témoignant bien du rôle prépondérant de la ballerine dans le traitement de cette affaire. En effet Paul commence par l'y remercier chaleureusement pour les démarches qu'elle a accomplies, avant de lui transmettre des informations destinées à M. Bunn sur le ballet qu'il souhaite monter durant leur séjour[392].

Marie Taglioni possède également ses propres contacts, ses agents, dans différentes villes où elle se rend, à l'instar de M. Seguin à Londres. Celui-ci lui sert d'intermédiaire dans les échanges avec des directeurs de théâtres britanniques entre 1834 et 1846 – intermédiaire dont l'avis n'est pas toujours pris en compte par la danseuse. D'ailleurs, Fanny Elssler, autre grande ballerine de la génération romantique, collabore aussi avec

389 BMO, Fonds Taglioni, R32 : copie d'une lettre du directeur du théâtre impérial à M. Peyssard, à Saint-Pétersbourg, le 2–14 mars 1837.

390 BMO, Fonds Taglioni, L.A.S.-18 : lettre de Lautenstrasse à Marie Taglioni, à Varsovie, le 18 mars 1838.

391 BMO, Fonds Taglioni, R25.

392 BMO, Fonds Taglioni, R29 : lettre de Paul Taglioni à Marie Taglioni, à Berlin, le 12 septembre 1836.

Seguin en 1840 afin d'organiser une grande tournée en Amérique. Cet agent tient Marie Taglioni informée de l'actualité théâtrale londonienne (les engagements d'artistes et leurs succès – ou échecs, les politiques des directeurs, les cancans de coulisses). L'artiste sait dans quelles conditions se trouve un théâtre avant qu'elle ne s'y produise. Elle oriente ses choix artistiques en conséquence et négocie plus aisément ses contrats[393].

L'art d'entretenir un large réseau international est donc un troisième aspect essentiel du parcours de vedette. Marie Taglioni le cultive activement par une abondante correspondance, des visites et des réceptions.

Entretenir un réseau

En premier lieu, Marie Taglioni est proche de directeurs de théâtre, ce qui facilite les arrangements internes et la mise en place de contrats. Elle entretient entre autres une relation amicale avec Benjamin Lumley, directeur à partir de 1842 du Her Majesty's Theatre de Londres. Dans leur correspondance se mêlent ainsi organisation pratique et échange de nouvelles. Le 20 avril 1846, M. Lumley propose à la ballerine de venir se produire dans son établissement, avant d'ajouter : « J'ai quitté ma maison d'Hampstead, mais je suis heureux de vous dire que j'en ai déjà acheté une autre charmante sur les bords de la Rivière, tout près de Londres. Il n'y manque que le plaisir de vous y revoir[394]. » Leur amitié est toujours convoquée dans l'élaboration d'un contrat et l'appel aux bons sentiments du destinataire fait partie des stratégies de négociations :

> Vous avez bien raison de compter sur mon amitié, mon cher Monsieur Lumley, puisque c'est ce qui m'a empeché [sic] de conduire avec le Covent Garden pendant mon séjour encore à Londres et si depuis je n'ai pas accepté l'engagement qu'a accepté Mlle Fanny Elssler de 25 représentations au même prix que j'ai de vous, rien ne pouvait m'en empecher [sic] si ce n'est la vérité des sentiments que je vous ai toujours témoigné [sic] […][395].

---

393 Voir les lettres de M. Seguin à Marie Taglioni : BMO, Fonds Taglioni, L.A.S.-39 et R29.

394 BMO, Fonds Taglioni, L.A.S.-19 : lettre de Lumley à Marie Taglioni, à Londres, le 20 avril 1846.

395 BMO, Fonds Taglioni, L.A.S.-A : copie d'une lettre de Marie Taglioni à Benjamin Lumley, au Lac de Côme, mars 1847.

Le réseau de Marie Taglioni s'étend à d'autres personnalités du monde du spectacle, notamment des artistes et des critiques dramatiques. Elle sait mobiliser stratégiquement ce réseau, notamment à la veille de représentations importantes. Le 2 août 1836, Philippe Taglioni note dans ses carnets : « Marie a donné à dîner à Jules Janin, Merle, Duponchel, Enne, Habeneck, Halévy, Adam[396]. » La danseuse prépare en effet sa rentrée du 10 août à l'Académie royale de Musique, après onze mois d'absence pendant lesquels elle a donné naissance à sa fille.

La ballerine côtoie aussi des personnalités politiques et aristocratiques à l'échelle européenne. Les agendas de Philippe Taglioni regorgent de réceptions auxquelles sa fille est invitée ou bien qu'elle organise[397]. Ces relations contribuent au prestige de la vedette et la soutiennent dans ses engagements et prétentions. Dès l'année 1825 par exemple, Philippe Taglioni indique qu'à l'issue de leur engagement à Stuttgart, le roi leur obtient quatre représentations supplémentaires[398]. De son côté, le tsar Nicolas Ier participe à la rémunération de Marie Taglioni, sur sa cassette personnelle[399]. La ballerine leur formule aussi ses requêtes : dans ses *Souvenirs*, elle relate une audience qu'elle a demandée au roi et à la reine de Suède, en août 1841. Sous la plume de l'ancienne danseuse, cette audience est uniquement destinée à inviter le couple royal à venir la voir sur scène[400]. Mais il est possible que l'artiste soit en plus venue demander l'autorisation de donner une soirée à son bénéfice puisque, d'après la proposition d'engagement établie par le directeur du Théâtre royal de Stockholm, M. Backman, ce type de représentation est soumis à l'autorité royale et ne peut être accordé par l'administration du théâtre[401].

Marie Taglioni entretient ce large réseau pour assurer sa visibilité, diffuser les succès de son parcours et construire sa figure publique.

---

396 BMO, Fonds Taglioni, R25.

397 *Ibid.*

398 BMO, Fonds Taglioni, R85 « Notes sur les représentations faites depuis mon départ de l'Italie pour la Suède, 1er décembre 1817 ».

399 Anne Martin-Fugier, *Comédiennes. Les actrices en France au XIXe siècle*, Paris, Éditions Complexe, 2008, p. 178.

400 Marie Taglioni, *Souvenirs*, édition établie, présentée et annotée par Bruno Ligore, Rome, Gremese, 2017, p. 134–135.

401 BMO, Fonds Taglioni, R49 « Tournée de Marie Taglioni à Stockholm, 1841 », note d'A. Backman, le 9 février 1841.

Pour cela, elle est aussi attentive aux représentations iconographiques et littéraires dont elle est l'objet.

Veiller à son image

Auprès de ses connaissances, Marie Taglioni soigne son image pour s'assurer de leur soutien et de leur fidélité :

> J'ai été longtemps à remettre mes jambes en exercice chose à laquelle je tenais beaucoup puisqu'il s'agissait de soutenir une réputation qu'on aurait été heureux d'effacer un peu pour rehausser celle de Mlle Fanny Elssler qui a fait son début le 15 du mois dernier, dans une scène ajoutée au ballet nouveau, *La Tempête*. Le ballet est pitoyable et il faut tout le luxe des décorations et tout le pouvoir que Mr Véron a sur les journaux pour qu'il puisse se soutenir quelques temps. […] Moi j'ai fait ma rentrée le lundi 22 7bre non par un ballet nouveau mais par la pauvre petite Sylphide, hé bien elle a pourtant fait plus de 8 mille francs de recette. Le public m'a reçue comme il ne l'a jamais fait […] On ne se rappelle pas à Paris un succès comparable à celui-là. Et j'espère que vous y prendrez part. […] Je dois vous dire, mais que cela reste entre nous, qu'il y a un peu de désertion de la part de nos amis Lantivi et Rozier, ils sont devenus Elsslérістes […][402]

écrit-elle au marquis de Maisonfort en 1834.

Grâce à ses relations dans le milieu journalistique, la vedette commande des articles en sa faveur :

> Monsieur,
>
> Vous n'avez jamais manqué l'occasion de placer dans votre journal un mot flatteur, un éloge gracieux sur mon compte, l'occasion se présente de vous exprimer toute ma gratitude et je ne la laisserai point échapper. Veuillez, Monsieur, avant que je quitte Paris, recevoir l'assurance de ma vive reconnaissance pour tous vos procédés bons et gracieux […].
>
> Puis-je espérer que vous serez assez bon pour donner place aux notes que j'aurai l'honneur de vous adresser relativement à ma représentation de retraite[403] ?

402 BMO, L.A.S. TAC-THE : copie d'une lettre de Marie Taglioni au marquis de Maisonfort, à Paris, le 14 octobre 1834.

403 BnF, département de la Musique, Lettres autographes *op. cit.* : lettre de Marie Taglioni, [destinataire inconnu], [s.l.], le 5 avril [probablement 1837, la soirée d'adieux de Marie Taglioni ayant lieu le 22 avril de la même année].

Le poète Eugène Desmares, qui accompagne les Taglioni en Russie, entretient à cet égard une longue correspondance avec Anténor et Constantin Joly, dans laquelle il décrit les succès de la danseuse afin que ceux-ci soient transcrits dans les journaux parisiens[404]. Marie Taglioni est soucieuse de son image dans la presse. Au sujet de ses débuts dans la capitale française, elle écrit dans ses *Souvenirs* :

> Tous les journaux de cette époque ont été les plus flatteurs (voir mon recueil de journaux de l'an 1827). Ce petit livre m'a été offert par notre vieil ami le comte de Mondreville […] il avait réuni dans ce volume tous les articles qui avaient fait mention de mes débuts. J'ai trouvé cette idée très ingénieuse, aussi à partir de ce moment ai-je toujours continué[405].

Ce volume se retrouve effectivement dans le Fonds Taglioni, ainsi que d'autres recueils postérieurs[406].

Les Taglioni surveillent également la circulation des représentations iconographiques de Marie. En 1837, Auguste Barre commence la réalisation d'une statuette-portrait de la ballerine en sylphide ; Philippe le note dans ses agendas[407]. Sa fille fait alors parvenir un exemplaire de cette statuette à Frédéric Guillaume III de Prusse[408] et à Nicolas Ier de Russie[409]. Les Taglioni contribuent même à alimenter cette production iconographique : en 1831, ils commandent à Alfred Chalon une série de lithographies, *Six Sketches*, publiée à Londres la même année et à Paris deux ans plus tard[410].

Enfin, dans les années 1870, Marie Taglioni entreprend la rédaction de ses *Souvenirs*[411], ultime action visant à construire son image et à marquer la postérité. Avec humour ou avec lyrisme, elle se concentre sur l'histoire

---

404 Voir ses lettres : BMO, Fonds Taglioni, L.A.S.-10.

405 Marie Taglioni, *op. cit.*, p. 126.

406 Soulignons toutefois que les différentes parties de son parcours y sont inégalement représentées.

407 BMO, Fonds Taglioni, R25.

408 BMO, Fonds Taglioni, L.A.S.-36 : billet de Frédéric-Guillaume à Marie Taglioni, à Berlin, le 11 mai 1837.

409 BMO, Fonds Taglioni, L.A.S.-10 : lettre d'Eugène Desmares à Anténor Joly, à Saint-Pétersbourg, le 20 septembre 1837.

410 Patrizia Veroli, « Taglioni-mania. Les images de Marie Taglioni dans la culture visuelle de son époque », dans Madison U. Sowell, Debra H. Sowell, Francesca Falcone, Patrizia Veroli, *Icônes du ballet romantique. Marie Taglioni et sa famille*, Rome, Gremese, 2016, p. 174.

411 Bruno Ligore, « Les sources manuscrites », dans Marie Taglioni, *op. cit.*, p. 49–50. Dans le chapitre « Histoire et succès des *Souvenirs* de Marie Taglioni : éléments

de sa famille, sa formation et ses premières années en tant que danseuse professionnelle. Artisane de sa propre légende, elle se peint avant tout comme une artiste pour laquelle danser est un plaisir, presque un jeu pour lequel elle présente rapidement des prédispositions ; une artiste consciente de ses défauts, honnête vis-à-vis de ses enfantillages et travaillant intensément pour parvenir au plus haut niveau. Elle ne mentionne aucun de ses grands succès européens, à l'exception de sa tournée suédoise de 1841. En tant que femme mondaine, elle se conforme ainsi aux codes sociaux régissant son rang et son sexe : tout en faisant preuve de la réserve appropriée, elle occulte sa participation active à la gestion de sa carrière. Pourtant le visage de la femme d'affaires est bien inscrit en filigrane derrière celui de la danseuse généreuse et prétendument désintéressée. Cette anecdote de 1829 est éloquente à ce sujet :

> Comme je finissais mes représentations [à Marseille], le directeur du théâtre d'Avignon vint me prier de vouloir bien en passant donner une représentation dans cette ville, représentation qu'on préparait pour son altesse royale madame la duchesse de Berry, je consentis, mais nous ne pûmes nous entendre sur le prix, je lui demandais huit cents francs, somme que je recevais à Marseille, cette demande l'avait déconcerté, il me fit l'aveu qu'il était au moment de faire banqueroute et qu'il espérait que mon nom lui procurerait une bonne recette avec laquelle il comptait payer les malheureux artistes qu'il avait engagés et auxquels il devait beaucoup d'argent ; voyant sa détresse, je lui dis que je danserais gratis ; seulement comme je voulais danser le pas du châle, il me fallait un danseur et l'engageais à faire venir celui de Marseille dont je savais que les prétentions ne seraient pas grandes. […]
>
> Le lendemain, je reçus la visite d'un chambellan de son Altesse royale, il m'apportait de sa part la somme de deux cents francs, j'avoue que je fus humiliée par ce cadeau d'argent, et je ne put [sic] m'empêcher de dire au chambellan : « Si son altesse royale m'avait envoyé l'écharpe de tulle illusion qu'elle portait hier soir au cou, c'eut [sic] été pour moi un précieux souvenir », que je le priais de vouloir bien remettre ces deux cents francs au jeune danseur qui m'avait accompagnée, et qui se trouvait justement là, que pour moi, il me suffisait d'avoir eu l'honneur de danser devant son Altesse royale madame la duchesse de Berry[412].

---

pour un récit », p. 17–43, l'auteur décrit l'histoire des manuscrits, depuis leur legs par l'autrice à sa belle-fille en 1884 jusqu'à leur redécouverte et leur publication officielle en 2017.

412 Marie Taglioni, *op. cit.*, p. 130–131.

Loin d'être la créature immatérielle peinte par Levinson, Marie Taglioni s'affirme donc bien comme une véritable femme d'affaires. Dans la brillante carrière de Marie, les Taglioni apparaissent comme un clan œuvrant pour son succès. Mais la centralité de la ballerine dans l'entreprise familiale dépasse ses talents artistiques. Elle négocie avec poigne des contrats avantageux à travers l'Europe, elle surveille scrupuleusement ses comptes, elle choisit ses rôles et elle participe à l'élaboration de son image publique. Pour ce faire, elle se construit un large réseau qu'elle entretient stratégiquement par sa correspondance et par l'organisation de réceptions. Ses pratiques mondaines se poursuivront après sa carrière scénique et lui permettront d'organiser son retour à l'Académie impériale de Musique en 1859, comme inspectrice des classes et professeure de la classe de perfectionnement[413].

Marie Taglioni est une figure exceptionnelle du ballet romantique mais non pas unique. Son cas incite à s'intéresser de plus près à celui de ses homologues qui, comme elle, ont rencontré d'immenses succès européens. Sortir les danseuses de scène et les considérer comme des personnages économiques et sociaux est aujourd'hui nécessaire pour lutter contre les représentations misogynes dont elles sont encore victimes.

---

413 Vannina Olivesi, « Entre plaisir et censure, Marie Taglioni chorégraphe du Second Empire », dans Elizabeth Claire (éd.), *Clio. Femmes, Genre, Histoire : Danser*, 46, Paris, Belin, 2017, p. 56–57.

Retour sur l'« ère des écuyères »

Johanna Biehler
Laboratoire ICTT-Avignon Université

Le cirque, grand lieu du divertissement au XIXe siècle, est intimement lié au cheval, et cela depuis la création du cirque dit moderne, attribuée à Philip Astley en 1768. Cet ancien militaire établit à Londres un premier théâtre consacré aux démonstrations équestres, et celui-ci a tant de succès que son fondateur exporte son idée en 1772 à Paris. Il s'y associe avec la famille de saltimbanques Franconi pour gérer un établissement permanent dans la capitale. Si le nom et l'adresse de la structure changent plusieurs fois, c'est toujours un triomphe et le public se presse pour voir ces nouvelles vedettes.

Parmi les célébrités à admirer, les écuyères se font une place de choix, tout en haut de l'affiche. Elles connurent un véritable triomphe, en France et à l'étranger, durant la période 1830–1880, que le baron de Vaux, auteur de *Écuyers et Écuyères, histoire des cirques d'Europe (1680–1891)*, qualifie d'« ère des écuyères[414]». Elles ont même supplanté dans le cœur du public leurs homologues masculins, parfois réduits au rôle de faire-valoir dans des numéros comiques, voire complètement dédaignés :

> Il est à remarquer qu'aujourd'hui on n'admet plus l'équitation, comme spectacle, qu'interprétée par une femme. Un écuyer, quel que soit d'ailleurs son talent, sa finesse et le fini de son exécution, ne rencontre qu'un accueil

414 Charles-Maurice de Vaux (baron), *Écuyers et Écuyères, histoire des cirques d'Europe (1680–1891)*, étude de Maurice Gaussen, préface de Henri Meilhac introduction par Victor Franconi, Paris, J. Rothschild, 1893, p. 121. L'expression est reprise par Ghislaine Bouchet, *Le Cheval à Paris de 1850 à 1914*, Genève/Paris, Librairie Droz, coll. « Mémoires et documents de l'École des Chartes », n°37, 1993, p. 280.

glacial, dont le morne silence est seulement interrompu par les bravos de quelques fanatiques aimant l'art pour l'art[415].

Ces femmes, par leur maîtrise de l'équitation, ont participé au développement d'une industrialisation du divertissement : leurs noms suffisaient alors à remplir une salle et pourtant elles ont été éclipsées de l'histoire culturelle par les « maîtres » masculins, comme François Baucher, ou les grandes familles circassiennes au sein desquelles elles se produisaient, comme les Franconi. Toutes ces cavalières émérites et expérimentées n'ont laissé aucune trace, contrairement à leurs homologues masculins qui écrivaient traités ou méthodes[416].

Cet oubli semble aujourd'hui bien étrange au vu de la popularité de ces femmes à l'époque. Le cirque n'était point considéré, au XIXe siècle, comme un divertissement réservé aux enfants ou aux couches les plus populaires, mais s'adressait à une élite socio-économique[417] et l'équitation y était une pratique savante. Néanmoins, toutes adulées qu'elles aient pu être, ces banquistes parfois fortunées à la virtuosité et à la maîtrise avérée ne parvinrent pas toujours à s'assurer des revenus et une notoriété durables.

---

415 *Ibid.*, p. 191.

416 Seule à avoir tenté cette expérience, Marie Isabelle, que le baron de Vaux décrit comme une cavalière médiocre et dépourvue des qualités intrinsèques à une écuyère de cirque « car elle était maladroite, disgracieuse et de plus très poltronne », *ibid.*, p. 56, a néanmoins publié un ouvrage intitulé *Dressage par le surfaix-cavalier des chevaux de cavalerie, d'attelage et de course en six et douze leçons*. Son approche n'a cependant pas convaincu.

417 Catherine Tourre-Malen, *La Féminisation des sports et des loisirs équestres : une avancée ?*, thèse de doctorat, université d'Aix-Marseille I, 2004, p. 66 : « Le cirque n'avait alors rien d'une distraction populaire ; comme l'hippodrome, il attirait un public nombreux et souvent très élégant. […] Les exercices de haute école n'intéressaient qu'un public restreint qui se recrutaient essentiellement parmi les cavaliers et donc les gens fortunés. » De plus, les places étaient peu accessibles à un public modeste : en 1874, les prix pour le spectacle *Le Quadrille des incroyables*, au cirque des Champs-Élysées, oscillent entre 1 et 3 F. (affiche disponible à cette adresse : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53029545q.r=affiche%20cirque%20champs%20%C3%A9lys%C3%A9es?rk=64378;0). Une bonne à Paris est rémunérée en moyenne entre 30 et 40 F. par mois, mais celle-ci est logée et nourrie (voir Anne Martin-Fugier, *La Place des bonnes*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1979).

Sociologie de l'écuyère de cirque

D'où venaient-elles ? Qui étaient ces vedettes du cirque ? Selon Ghislaine Bouchet, elles étaient issues de milieux divers mais toutes animées par la passion du cheval et de l'équitation. Néanmoins, nous avons pu identifier deux voies privilégiées pour devenir une écuyère de cirque : être née dans un milieu aisé où l'équitation était un loisir prisé ou être née dans une famille de banquistes où le cheval était un moyen de subsistance.

L'équitation féminine faisait partie de l'éducation de la haute bourgeoisie cosmopolite, plutôt que de l'aristocratie française, plus encline à l'entretien de voitures à chevaux. Cette instruction coûtait cher comme le montre une publicité pour le manège Grouls reproduite dans *Le Cheval à Paris de 1850 à 1914*[418]. Cette école d'équitation pratiquait des tarifs établis en fonction du sexe des élèves : les leçons pour hommes sont à 3 F. par cachet pour des cours collectifs, mais le prix monte à 5 F. pour les femmes (ce qui est également le cas pour les leçons particulières : 5 F. pour un homme, 9 F. pour une femme). Camille Van Walberg, cavalière émérite, était la fille du baron Van Walberg, lui-même « un homme de cheval remarquable, qui possédait une écurie de premier ordre[419] » et a encouragé sa pratique, ce qui se révéla être une décision judicieuse : quand le baron fut ruiné par des placements hasardeux, Camille put subvenir à ses besoins en travaillant comme écuyère dans un cirque. Le baron de Vaux prétend qu'elle « fut presque heureuse de ce changement de situation, qui lui permettait de suivre sa vocation[420] ».

Camille Van Walberg reste un cas relativement isolé mais que l'on peut relier à d'autres trajectoires relatives aux revers de fortune spéculative d'une grande bourgeoisie industrielle et immobilière. Quand les femmes issues de ces milieux se voient contraintes au travail en raison de faillites, elles mettent à profit certains éléments de leur éducation comme la pratique de l'équitation, de la danse, du piano et des langues étrangères pour en faire usage dans l'enseignement ou les arts de la scène. Au cirque, les titres de noblesse comme comtesse ou baronne ne sont pas les plus courants et ces femmes n'ont pas jugé nécessaire de les cacher derrière

418 Ghislaine Bouchet, *op. cit.*, p. 381.

419 Charles-Maurice de Vaux, *op. cit.*, p. 172.

420 *Ibid.*, p. 173.

un pseudonyme (les faux titres, à cette époque, étaient souvent portés comme « noms de scène » par des courtisanes désireuses d'attirer une clientèle fortunée). La plupart des écuyères sont des enfants de la balle, nées dans de grandes familles circassiennes comme Adelina Price, Anna Fillis, Pauline Cuzent ou Émilie Loisset, formées tout naturellement au sein de l'entreprise familiale au travail équestre, comme le montre Henry Thétard :

> Jadis, quand tous les cirques voyageaient par la route et comportaient de nombreuses troupes de chevaux, les jeunes enfants de la balle, dès leur âge le plus tendre, s'essayaient à la voltige et au travail de panneau. Ils répétaient sous la mèche cinglante de la chambrière paternelle et le métier entrait assez vite dans les jambes. Dès leur quinzième année, ils pouvaient prendre part aux représentations[421].

Effectivement, c'est vers quinze-seize ans que les écuyères faisaient leurs débuts, qu'elles aient suivi « la filière ordinaire des élèves d'école[422] » ou une formation par la pratique auprès de leurs parents. Dans les familles circassiennes, il était admis que tous participent au spectacle, quel que soit le sexe. Ceci a donné un modèle à l'intégration de jeunes filles extérieures à ce milieu, dont la pratique de loisir nécessiterait l'apport d'apprentissages spécifiques pour entrer sur la scène du cirque.

Il n'existait, cela va sans dire, aucune école ni formation spécifique et les jeunes filles développaient un goût et/ou un talent pour l'une ou l'autre des grandes pratiques équestres de cirque (la voltige ou la haute école). De plus, comme dans beaucoup de filières artistiques, il y avait beaucoup d'appelées pour peu d'élues, une poignée seulement accédait au vedettariat. Au cirque des Champs-Élysées, lieu spécialisé dans les spectacles équestres, « Le lieu, comme le spectacle, est résolument inédit et rien à Paris n'est comparable aux prestations des écuyers et des chevaux qui deviennent des artistes à part entière, cités ou acclamés par la presse au même titre que les meilleurs comédiens[423]. »

Si le fait d'occuper un emploi dans un milieu aussi sulfureux que le cirque pouvait être perçu comme scandaleux, la pratique de l'art

---

421 Henry Thétard, « Les origines du cirque moderne », dans *Le Sport universel illustré*, 1er janvier 1926, p. 174.

422 *Ibid.*, p. 159.

423 Caroline Hodak, *Du théâtre équestre au cirque*, Paris, Belin, coll. « Histoire et culture équestre », 2018, p. 195.

équestre, apanage de l'armée et des milieux aisés, ainsi que les revenus très confortables des grandes écuyères justifiaient cette exposition à une époque où les femmes étaient soumises à « une géographie sexuée de l'espace public et privé[424] » : une femme convenable devait limiter sa présence à la maison et aux bonnes œuvres, et sa sociabilité à l'état de spectatrice et non de participante, les ouvrières étant un peu plus libres de circuler dans l'espace public en raison de leur travail. Afin de donner un ordre d'idée des revenus pour une artiste de cette époque, Hugues Le Roux cite quelques exemples de cachets chez les banquistes, et cela avant l'inflation due aux demandes à l'étranger, notamment chez Barnum aux États-Unis :

> On y voit qu'en 1838, les écuyers Auriol, Lalanne [...] étaient payés, le premier cinq cents francs, les autres deux cent cinquante *par quinzaine*.
>
> L'écuyère étoile, Mlle Lucie Linski, recevait alors trois cents francs, ses camarades cent, cinquante et même vingt-cinq francs, également par quinzaine.
>
> Quatre ans plus tard, en 1842, Auriol [...] touche mille francs par quinzaine, soit deux mille francs par mois, et l'écuyère, Mlle Lilianne, sept cent francs.
>
> Aujourd'hui, une bonne écuyère *de panneau* se paye fréquemment deux mille francs par mois[425]...

La suite de la démonstration montre que les bonnes écuyères sont bien mieux rémunérées que les clowns ou les acrobates, fait remarquable à une époque où l'égalité salariale était une notion inconnue et au détriment des femmes. Le cheval, animal et art noble, participe à une distinction au sein des pratiques circassiennes. En outre, la vogue du spectacle équestre étant internationale, des agences négociaient les contrats pour l'étranger, ce qui leur garantissait des cachets à la hausse. À ces revenus décidés au préalable, il faut ajouter les cadeaux de leurs admirateurs, parfois très haut placés sur l'échelle sociale :

> Le succès que rencontraient les écuyères à partir de 1835 fut si grand que, pour le public, il n'existait plus qu'elles en piste. Leur talent rayonnait jusque

---

424 Michelle Zancarini-Fournel, *Histoire des femmes en France XIXe–XXe*, Rennes, PUR, coll. « Didact histoire », 2005, p. 32.

425 Hugues Le Roux, *Les Jeux du cirque et la Vie foraine*, Paris, E. Plon, 1889, p. 11. À titre de comparaison, en 1874, les actrices de la troupe de Palais-Royal gagnent en moyenne entre 200 et 300 francs par mois (voir Lola Gonzalez-Quijano, *Capitale de l'amour*, Paris, Vendémiaire, coll. « Chroniques », 2015, p. 154.)

dans les pays du Nord où les souverains réservaient à l'art équestre « les plus ostensibles encouragements » : plus d'une écuyère portait « aux bras, aux oreilles et au cou ; des marques de la bienveillance impériale évaluée à des milliers de roubles, de marks ou de florins »[426].

Toutefois, la richesse, la reconnaissance et la liberté ne sont valables que pour les écuyères vedettes des cirques les plus prestigieux. Il existait beaucoup de cavalières moins douées ou moins jolies qui ont mené des carrières peu remarquables dans de petites structures (les petits cirques itinérants restent la norme) ou ne dépassant pas le stade des quadrilles (numéros à plusieurs cavaliers). Ces écuyères bien moins payées doivent alors se tourner vers d'autres sources de revenus. Si les cas de prostitution des artistes féminines sont étudiés et avérés à l'opéra ou au théâtre, le milieu circassien comporte peu de documents ou de témoignages. Certes, dans *La Fausse Maîtresse* (1841) de Balzac, Marguerite Turquet, dite « Malaga », est écuyère dans un cirque de foire mais surtout courtisane, portrait que le baron de Vaux, militaire à Saumur puis journaliste sportif et hippique, semble généraliser pudiquement quand il indique qu'au cirque « la vertu n'est pas précisément commune[427] ». Cette constatation manque certainement de nuance : le recours à la prostitution devait dépendre des situations parfois très différentes (prestige du cirque, origines familiales de l'artiste, cavalière reconnue ou à la recherche d'une reconnaissance…). Un extrait du registre de la police des mœurs a été publié sous le titre *Le Livre des courtisanes* et présenté par Gabrielle Houbre qui relève que « 45 % des femmes fichées sont réputées travailler, et dans un peu plus de deux tiers des cas, elles sont actrices […]. Les autres métiers sont à l'avenant […] et un éventail des petits métiers de la capitale : […] fille de salle, mais aussi peintre ou écuyère[428] ». Toutefois, le mot « écuyère » est mentionné dans deux notices seulement : celle de la célèbre courtisane Blanche

---

426 Catherine Tourre-Malen, *op. cit.*, p. 64. Pour la citation dans la citation, voir Gabrielle Houbre, *Grandeur et Décadence de Marie Isabelle, modiste, dresseuse de chevaux, femme d'affaires, etc.*, Paris, Perrin, 2003, p. 46.

427 Charles-Maurice de Vaux, *op. cit.*, p. 133.

428 Gabrielle Houbre, *Le Livre des courtisanes*, texte présenté par, Paris, Tallandier, 2006, p. 41–42. Les femmes recensées dans les archives présentées sont soupçonnées de se livrer à la prostitution de façon clandestine (ou être « insoumises »). Les femmes fichées ou « soumises », quant à elles, sont des prostituées à qui les autorités imposent un suivi médical obligatoire (pour la distinction entre « soumises » et « insoumises », voir Alain Corbin, *Les Filles de noce*, Paris, Flammarion, coll. « Champ historique », 1978.

d'Antigny qui, après des débuts au Cirque d'hiver, se fait remarquer au bal Mabille et devient très vite actrice, et celle d'Alexandrina d'Araldy qui se disait écuyère en août 1875 sans préciser son lieu d'engagement. Ces éléments factuels nous permettent de supposer que, si la prostitution était certainement présente dans les petites structures circassiennes, ce qui a pu inspirer Balzac, elle n'était pas aussi répandue ou beaucoup plus discrète que ce que suggère le baron de Vaux.

Plus qu'une prostitution avérée et fichée, on constate plutôt un état intermédiaire d'acceptation de cadeaux et de relations tarifées peu nombreuses, sur le modèle des demi-mondaines, situation qui leur permettait, parfois, de faire de beaux mariages. Dans une lettre citée par le baron de Vaux en guise de préface, la comtesse Soperani évoque ce qu'elle appelle sa « rapide et brillante carrière[429] » avec beaucoup d'ironie (cette carrière se résume en effet à quelques représentations désastreuses en Espagne). Cet échec lui permet de poser un regard sans équivoque sur les difficultés d'une écuyère :

> Certes le rôle d'écuyère de haute école n'est pas toujours une poupée mécanique adaptée à un cheval également mécanique, et il y a un art, et celles qui savent en surmonter les difficultés méritent d'arriver à la fortune et à la réputation, mais pour les surmonter, ces difficultés, il faut du temps, beaucoup de temps, huit ou dix ans pour le moins, il faut encore des dispositions que tout le monde n'a pas, j'en sais quelque chose. Il est bon que l'écuyère de haute école ait été prise toute petite, qu'elle soit enfant de la balle, et qu'elle ait commencé par traverser des cerceaux et faire de la voltige…et avec tout cela, combien, depuis 1870, en comptez-vous qui soient connues ? Une demi-douzaine tout au plus, et encore, parmi les cinq ou six que je veux dire, y a-t-il des degrés[430].

Ce témoignage démontre les disparités que connaît cette « ère des écuyères », entre artistes d'une part, mais aussi au cours du siècle d'autre part. Au début de cette période, vers 1830, en effet, le nom d'une femme, en haut de l'affiche, pouvait rebuter le public. Il fallait amener une « caution masculine », donnée par des maîtres de manège (hommes) reconnus. Ils attirent le public dans leurs manèges où ils font des démonstrations équestres de très haute qualité. Conscient de cet état de fait, Louis Dejean, directeur du Cirque des Champs Élysées depuis 1836, préfère proposer à

429 *Ibid.*, p. XX.

430 *Ibid.*, p. XXII–XXIII.

ses concurrents potentiels de participer aux représentations données dans son établissement. Les écuyers de manège amènent tout naturellement leurs meilleurs élèves à se présenter sur la piste du cirque, hommes ou femmes. Peu à peu le caractère spectaculaire de la prestation à cheval permet de s'émanciper du champ de la cavalerie militaire et d'offrir au public des émotions liées à l'exhibition des corps féminins autant qu'à la virtuosité technique. S'y ajoute un imaginaire du danger : la pratique réellement risquée de l'art équestre acquiert, quand elle est pratiquée par des femmes de petite stature, maniant consciemment le contraste entre vitesse, puissance de l'animal et vulnérabilité de leur propre corps, un caractère d'émotion forte. Ainsi s'attachent durablement aux cavalières des anecdotes relatives à leur vie privée. Certaines cavalières cessent de travailler dès leur mariage (à moins d'avoir épousé un banquiste comme Adelina Price qui continue sa carrière chez Barnum aux États-Unis avec son mari). Leur renommée leur a parfois permis d'épouser un de leurs admirateurs, peut-être un aristocrate ou un bourgeois fortuné.

Mais, ce qui a aussi contribué à créer le fantasme de cette fameuse « ère des écuyères », en plus de la renommée, des voyages, de l'argent et des beaux mariages, ce sont les accidents parfois mortels auxquels l'équitation, sport dangereux, exposait ces femmes. Les textes portant sur le cirque ne manquent pas d'évoquer la pauvre Émilie Loisset. Elle donnait ses dernières représentations en 1882 avant son mariage prévu avec le prince de Hatzfeld quand elle décède cette année-là des suites d'un accident horrible qui a marqué les esprits : son cheval s'est cabré puis est retombé sur elle, les fourches de sa selle d'amazone lui perforant les intestins. Émilie meurt après deux jours d'agonie.

Parfois, la fin de carrière est tout simplement synonyme de retour à l'anonymat. La baronne Eugénie Weiss, connue sous le pseudonyme de « Jenny de Rhaden », célèbre pour sa cabrade (elle se renversait sur son cheval cabré jusqu'à toucher la croupe avec sa nuque), a terminé sa carrière aveugle et oubliée de tous. Elle raconte ses souvenirs dans un ouvrage intitulé *Le Roman d'une écuyère* où elle revient sur cette disparité entre la gloire au sommet de sa carrière et cette vie misérable :

> Avoir grandi dans le bonheur et l'aisance, avoir donné dans sa jeunesse les plus belles, les plus légitimes espérances, avoir remporté des succès et des triomphes extraordinaires dans l'exercice de son art, pour tomber soudain dans l'abîme de la plus profonde misère qui puisse accabler un être

humain ! Plus on était monté haut, plus on souffre, plus on est meurtri de la vie vertigineuse[431] !

Le texte de la baronne se veut autobiographique et pourrait avoir valeur de témoignage. Or, le choix du titre suggère une part de fiction : il s'intitule « roman » et non « mémoires ». Le registre mélodramatique et le vocabulaire excessif souligné par les points d'exclamation évoquent une certaine part d'exagération, peut-être à relier au désir de susciter l'attention de nombreux lecteurs, mais surtout à considérer dans le cadre d'une scénarisation du corps féminin à cheval. Les cavalières ont su conquérir le cœur d'un public difficile et exigeant en démontrant des capacités égales à celles de leurs homologues masculins. Elles ont su s'illustrer dans deux disciplines particulières : la voltige et la haute école – non sans jouer constamment avec des stéréotypes de genre.

Femmes à cheval : deux disciplines privilégiées

La voltige et la haute école sont présentes depuis la création du cirque puisque Philip Astley, tenu pour le créateur de ce divertissement, pratiquait les deux spécialités : il faisait des démonstrations de haute école mais pouvait aussi se présenter debout sur un cheval au galop, et cela dès 1768[432].

La voltige, comme la haute école, a une origine militaire : il s'agit de « rendre le cavalier maître de ses propres facultés et de son propre corps[433] ». Dans sa version moderne, elle consiste en l'enchaînement de plusieurs postures, parfois accompagnées de sauts, sur un cheval au pas ou au galop sur un cercle, voire immobile (voltige à pied ferme). Ces figures pouvaient se faire à plusieurs (plusieurs voltigeurs et/ou plusieurs chevaux) afin d'augmenter l'effet spectaculaire. La difficulté de cette pratique se trouve dans la force centrifuge qui fausse l'équilibre mais qui est aussi, paradoxalement, un gage de sécurité car en cas de chute, le cavalier tombe sur la piste et non dans les gradins.

---

431 Baronne Jenny de Rahden, *Le Roman de l'écuyère*, Paris, Ch. Eitel, 1902, p. 7.

432 Pour aller plus loin voir Pascal Jacob, « La voltige équestre » [en ligne], disponible à cette adresse : https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/equestre/la-voltige-equestre [consulté le 27/02/2020].

433 Caroline Hodak, *op. cit.*, p. 278.

C'est pourquoi des enjeux de sécurité comme de performance expliquent le choix des chevaux destinés à ce type d'exercice selon des critères à la fois comportementaux et physiques. Il fallait des animaux calmes et peu impressionnables, capables de supporter les mouvements, les bruits, les lumières vives sans s'émouvoir. Leurs allures devaient être parfaitement régulières, c'est-à-dire qu'ils devaient être capables de garder une cadence et de ne pas surprendre la voltigeuse. La morphologie d'un bon cheval de voltige avait également son importance : il est plus aisé pour les voltigeurs d'exercer leur art sur des chevaux pourvus de larges dos et de larges croupes. Ceci explique pourquoi certaines races de trait étaient très appréciées et recherchées. Art militaire exigeant une préparation physique importante, la haute école n'était pas considérée comme une discipline féminine, à la différence de la voltige, et plus particulièrement de sa variante très appréciée à cette époque, la voltige dite au panneau, inventée par James Morton en 1849. Une selle de bois plate et recouverte d'un pan de tissu formant une petite scène était posée sur le dos du cheval. Cela permettait aux voltigeuses d'exécuter des pas de danse directement inspirés du ballet romantique, avec tutu et pointe. Par la suite, la voltige prend une dimension plus acrobatique avec des « sauts périlleux en avant ou en arrière, pirouettes, courbettes, double pirouettes et flip-flaps, puis l'équilibre sur les mains[434]. » Le dos du cheval devient alors un substitut à la scène de théâtre, où le panneau remplace le plateau : la voltigeuse emprunte ses mouvements et postures à la danseuse, ce qui autorise plus aisément son entrée dans ce domaine que dans celui de la haute école.

Si l'on appréciait les écuyères de haute école pour leur maîtrise technique, la voltige féminine était en effet plutôt une discipline purement esthétique, à tel point que les numéros se ressemblaient tous et comportaient des moments ritualisés comme le passage de l'écuyère à travers un cercle de papier. Henry Thétard sous-entend même que la voltige à panneau manquait d'intérêt puisqu'il la décrit ainsi : « Le numéro classique de l'écuyère à panneau […] comportait des sauts d'oriflammes, de banderoles, de cerceaux, de tonneaux, et valait surtout par la beauté et la grâce de l'exécutante[435]. » Ce dernier point explique certainement pourquoi cette discipline n'avait pas le prestige de la haute école : l'artiste devait avant tout être agréable à regarder, quitte à susciter l'ennui du public. L'art équestre militaire, la rédaction de traités et de manuels

434 Henry Thétard, *op. cit.*, p. 175.

435 *Ibid.*

d'enseignement ou de dressage demeurent des champs masculins, la voltige gracieuse un champ féminin, comme le montre le costume des écuyères.

Les illustrations montrent des voltigeuses en tenues légères, inspirées du tutu de ballet. Virginie Kennebel, décrite comme une « ballerine à cheval », présentait vers 1845 au cirque des Champs-Élysées, un numéro appelé « La Syphide », d'après le ballet du même nom créé en mars 1832. Les illustrations la montrent habillée d'une robe près du corps, décolletée, qui dévoile bras et jambes. Le tissu léger vole avec le mouvement et accentue la silhouette de la danseuse. Dans une société où l'on voit peu de corps, cette exhibition, qui plus est socialement acceptable puisque la censure (encore en vigueur) autorise ce divertissement, en explique certainement le succès.

Nous pourrions objecter qu'il n'y a alors guère de différence avec la danse : il s'agit dans les deux genres de corps en mouvements qui se donnent à voir. Oui, mais dans le cas du cirque, la dimension sensuelle devient presque sexuelle en présence de l'animal. Hugues Le Roux, auteur d'un ouvrage intitulé *Les Jeux du cirque et la Vie foraine*, publié en 1889, raconte comment il a, très jeune, ressenti tout le potentiel érotique du couple femme-cheval :

> J'ai eu, tout enfant, la révélation troublante de la beauté de la femme à cheval, de cet accouplement plastique des deux curvilignités les plus parfaites de la création : l'étalon, grandissant la femme de toute la majesté de sa stature ; la femme, sur la bête qu'elle monte, audacieusement posée comme une aile[436].

Le cirque a inspiré de nombreux peintres de l'époque qui ont mis en avant cette opposition entre la légèreté de l'artiste et la puissance de l'animal. Nous pouvons citer Degas, Seurat, Chagall[437]… Henri de Toulouse-Lautrec a beaucoup fréquenté le cirque et s'en est inspiré pour ses dessins et ses peintures. Les chevaux qui y sont représentés semblent surdimensionnés, presque monstrueux, pour des animaux de trait : son huile sur toile intitulée *Au cirque Fernando* est remarquable de ce point de vue. L'écuyère y semble simplement posée sur cette énorme masse comme un oiseau.

---

436 Hugues Le Roux, *op. cit.*, p. 121.

437 Voir à propos des représentations picturales du couple femme/cheval, voir Jean-Louis Gouraud, *Femmes de cheval*, Paris, Favre, 2004.

Si la voltige est alors l'activité équestre circassienne dédiée au divertissement, son pendant, la haute école, a une tout autre finalité.

La haute école est l'autre discipline équestre présente au cirque depuis ses débuts, parfois appelée « équitation savante ». Elle se compose de sauts comme la croupade ou la cabriole et des airs dits « relevés » (ou de haute école) : le passage, le piaffer[438]… Il s'agit d'un héritage des « grandes traditions des manèges royaux et des tournois[439] » qui perdurait en équitation militaire, soit une tradition ancienne réservée à une élite masculine. Philip Astley, ancien sergent-major d'un régiment de cavalerie légère, avait été formé à l'équitation savante, et le cirque tel qu'il l'a imaginé était avant tout fondé sur des démonstrations de haute école suivies de simulations de combats au sabre.

Nous pouvons alors nous demander comment les cavalières ont pu s'approprier cette pratique, très éloignée d'une équitation du quotidien. Les femmes apprenaient cette discipline auprès d'anciens militaires reconvertis en maîtres de manège (les écoles d'équitation de l'époque) comme le célèbre François Baucher mais sous des formes particulières :

> L'essor de l'équitation des dames se poursuivra jusqu'au début du XIXe. Sous l'Ancien Régime, la pratique de l'équitation restait encore très limitée : seules les dames appartenant à la Cour, ou presque, montaient à cheval. Cette situation perdura jusqu'à la Restauration. La Monarchie de Juillet voit, elle, le nombre des amazones augmenter. L'équitation constituait alors, avec la danse « la seule activité physique tolérée, sinon préconisée, pour les jeunes filles et les femmes, des élites ». La monte en amazone, seule équitation accessible aux femmes – en 1914, il paraît encore « inconvenant de monter autrement » – faisait l'objet de traités qui soulignaient « la grâce et la mesure nécessaires qui doivent animer le couple cheval/amazone, aussi bien dans son équipement (harnachement pour la monture, toilette pour la cavalière) que dans sa gestuelle[440] ».

---

438 Pour le détail de ces allures, voir Bernard Maurel et Anne-Claire Grison, « Airs et Sauts d'école » [en ligne], disponible sur https://equipedia.ifce.fr/equitation/disciplines-olympiques/dressage/airs-et-sauts-d-ecole.html [consulté le 08/03/2020].

439 Michèle Richet, *Le Cirque*, dans Guy Dumur (dir.), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1965, p. 1524.

440 Catherine Tourre-Malen, *op. cit.*, p. 40–41. Pour les citations dans la citation, voir respectivement Gabrielle Houbre, *op. cit.*, p. 46 et Ghislaine Bouchet, *op. cit.*, p. 258.

Si les voltigeuses sont des danseuses à cheval, les praticiennes de la haute école entrent dans un espace qui n'est pas du tout le leur : les cavalières montent en amazone, c'est-à-dire qu'elles sont assises sur une selle adaptée qui maintient leurs deux jambes d'un même côté (le plus souvent le gauche) et une cravache remplace la jambe droite absente. Cette pratique nécessite une tenue bien particulière, à savoir une veste cintrée, près du corps, associée à une jupe très longue et très ample qui doit cacher le pied gauche une fois la cavalière en selle. Dans les années 1880, il y eut une mode des écuyères (comme mademoiselle Chinon ou Blanche Allarty) portant des costumes masculins et montant à califourchon. Cette originalité, nécessaire à la pratique de la haute école, fut tolérée car les écuyères ont su convaincre le public de leurs qualités équestres, sans pour autant que cette façon de monter sorte du cirque. Le travestissement, en tant que costume permettant de monter à califourchon, était un élément de spectacle associé à certains numéros et à certaines écuyères, comme Louisa Lankast ou Isabelle Chinon. Cette nouveauté est apparue tard durant l'ère des écuyères (vers 1870 pour les débuts de mademoiselle Chinon) et on peut l'envisager également comme une manière de relancer l'intérêt du public en opérant un glissement de la culture populaire vers la culture savante, et de la voltige-divertissement vers la haute école plus technique.

La toute première écuyère de haute école à se présenter au public est Caroline Loyo, surnommée la « diva de la cravache[441] ». Elle fait ses débuts au Cirque olympique vers 1833–1836 selon les sources et obtient un succès incroyable qui ne se dément pas, en France et à l'étranger. On disait même que les « beaux jours du cirque des Champs-Élysées ont été à l'époque où Baucher montait un jour et Caroline l'autre[442] ». La presse accompagne cette réussite, non seulement avec des comptes-rendus de spectacle, mais aussi en participant à la controverse de l'époque concernant les critères de perfection attendue en haute école, elle-même la conséquence d'un changement dans la façon de penser le cheval dans la société du XIXe siècle : « l'intérêt pour l'académisme équestre revient au cœur des discours et qui, de restreint aux spécialistes, est de plus en plus partagé par l'ensemble de ceux et de celles pour qui monter à cheval n'est pas seulement une activité ou un moyen de transport mais le sommet de la représentation et de la distinction[443] ».

441 Charles-Maurice de Vaux, *op. cit.*, p. 107.

442 *Ibid.*, p. 119.

443 Caroline Hodak, *op. cit.*, p. 196.

Les avis se divisent entre deux doctrines, celle de François Baucher et celle du vicomte d'Aure. Les journalistes prennent fait et cause pour l'un ou l'autre et les écuyères qu'ils ont formées sont tenues pour des paradigmes de leurs idéologies :

> Mademoiselle Caroline Loyo se montre la digne émule de M. Baucher, pour la grâce et l'abandon de sa pose, pour l'aisance parfaite avec laquelle elle règle tous les mouvements de son cheval, etc. – C'est le problème résolu d'une même volonté, gouvernant à la fois, comme un seul, deux corps différents[444].

Le seul reproche qu'Ernest de Belenet adresse à Caroline Loyo est un sourire figé, ce qui contredit l'effet recherché, à savoir une facilité et une décontraction affichées lors de la réalisation de figures complexes. Avec la concurrence entre les spectacles, des écuyères iront plus loin dans la séduction du public avec des œillades, voire l'envoi de baisers. En d'autres termes, la haute école ajoute de la technicité au spectacle sans se départir de la virtuosité ni surtout de la mise en scène du féminin de la voltige. Les femmes à cheval maîtrisent l'animal avec grâce, inscrivant les spectacles équestres, non dans un effet de mode temporaire, mais dans un phénomène de société durant près d'un siècle. En 1850 (soit environ vingt ans après la première apparition de Caroline Loyo), la critique est toujours dithyrambique :

> Ce que cette illustre écuyère fait exécuter à Frisette passe toute idée. Jamais l'éducation du cheval n'avait été poussée aussi loin. Rien n'égale la grâce, l'élégance, la docilité et l'intelligence de Frisette, si l'on peut parler ainsi. Mlle Caroline Loyo a été rappelée ; elle a été comblée de bouquets et d'applaudissements[445].

Le public venait chercher au cirque des cavaliers d'exception, capables de faire exécuter à leurs chevaux des exercices particulièrement difficiles. Les spectateurs étaient des amateurs éclairés qui posaient un regard très critique sur les capacités du couple écuyère-cheval : la position en selle, les actions de mains, l'attitude, tout cela était observé et jugé avec une acuité que l'on peine à imaginer aujourd'hui.

À partir des années 1890, l'intérêt pour la haute école commence à décliner : c'est une discipline trop complexe, réservée à une poignée de

---

444 Ernest de Belenet, « Revue des théâtres », dans *Écho de la littérature et des beaux-arts en France et à l'étranger*, juillet 1843, p. 222.

445 *Le Nouvelliste*, 22 avril 1850, sans pagination.

connaisseurs qui se détournent peu à peu du cirque. La voltige, quant à elle, gagne en spectaculaire et s'apprécie sans connaissance préalable, ce qui explique pourquoi elle est restée présente au cirque, de la fin du XIXe siècle jusqu'à maintenant.

Si les écuyères ont manifestement connu tant de succès, c'est qu'elles ont su trouver leur place sur la piste du cirque. Pourtant, leurs noms se sont perdus au fil du temps. Comment expliquer cet oubli, alors qu'elles ont rempli des salles sur la seule évocation de leur nom ? Plusieurs facteurs associés expliquent cette disparition de la mémoire collective :

- Le cirque a évolué et, si le cheval était à la base de tout à sa création (ou re-création si nous l'opposons au cirque à l'antique), il faut renouveler les numéros afin de ne pas lasser le public. Les directeurs de structure ont dû adapter leurs spectacles et se tourner vers les clowns, les nouvelles vedettes de la piste, et le dressage d'animaux exotiques ;
- La technologie a amené une disparition progressive du cheval. S'il se trouvait au centre de la société du XIXe siècle en tant que moyen de déplacement, symbole de richesse, divertissement, il est progressivement remplacé par l'automobile et la bicyclette ; il n'est plus signe de distinction.
- De nouveaux divertissements font leur apparition et créent une nouvelle concurrence comme le cinématographe et le music-hall. Le public se lasse définitivement des exercices purement équestres.

Cette « ère des écuyères » a donc laissé peu de trace dans les mémoires. En plus des raisons citées ci-dessus qui nous éclairent sur le changement général intervenu dans le cirque, le fait qu'il s'agisse de femmes doit être un élément supplémentaire : formées par des hommes, lancées par des hommes, appréciées par des hommes, leur succès était considéré comme une « curiosité » qui ne se voyait que chez les saltimbanques. Si nous les considérons comme des artistes au sens contemporain que nous donnons à ce mot, le XIXe siècle désigne ainsi « à la fois des comédiennes et des danseuses, des écuyères ou des chanteuses de café-concert. Autant de professions féminines qui, de même que les lieux où elles se produisent, ont encore plus mauvaise réputation que le théâtre[446] ». Cette disparition

446 Lola Gonzalez-Quijano, *op. cit.*, p. 148.

est aussi liée au statut ambigu de la femme en représentation et cela quel que soit le genre spectaculaire, entre admiration et mépris.

Pourtant, ce hasard a duré plusieurs décennies (rappelons que cette ère des écuyères se situe entre 1830 et 1880) et que, en plus de la reconnaissance de leur technicité, elles ont exercé un pouvoir économique certain : le nom d'une écuyère, associé à celui d'un nouveau cheval, pouvait bouleverser les projets du tout-Paris, et distinguer un lieu de ses concurrents.

Nous supposons que, dans les années à venir, le cirque sera un genre spectaculaire encore plus étudié, et cela malgré les difficultés posées par le manque de documentation. Nous en apprendrons plus sur ces précurseurs qui ont su s'imposer, et de manière durable, dans un milieu masculin. Toutefois, l'émancipation de ces artistes était superficielle car elles étaient toujours vues à travers un prisme masculin comme leur maître de manège, le dresseur de leur cheval (peu d'entre elles dressaient elles-mêmes leurs montures), leur mari dont elles adoptaient le nom après mariage comme nouveau nom d'artiste… Si ce sont des pionnières, elles se sont heurtées aux limites imposées par leur sexe à leur époque : type d'équitation, préjugés, fin de carrière précoce… Même si l'équitation est pratiquée à 83,7% par des cavalières[447] en ce début de XXIe siècle, certains paradoxes persistent, comme le fait que les femmes sont encore peu nombreuses dans les compétitions de haut niveau alors qu'elles représentent la grande majorité des pratiquants. Cette « ère des écuyères » propose des modèles artistiques et sportifs à suivre pour des générations de jeunes cavalières qui dépasseront les limites imposées au XIXe siècle aux passionnées d'équitation : elles seront formées par des enseignantes, dresseront elles-mêmes leurs chevaux et pourront présenter des spectacles en leur nom propre. Une nouvelle ère des écuyères se profile pour les années à venir.

447 83,7 % est la part des femmes parmi les licenciés compétition, tous niveaux confondus, recensée par la Fédération Française d'équitation en 2020. Source : Fédération Française d'équitation, ffe.com, « Journée internationale du sport féminin », article du 22/01/2021, en ligne : https://www.ffe.com/actualites/JOURNEE-INTERNATIONALE-DU-SPORT-FEMININ [consulté le 18/08/2022].

Biographie des autrices

Arcy Chloé d'

Diplômée de l'IEP Paris en 2017, Chloé d'Arcy y a soutenu un mémoire consacré au vedettariat de la ballerine romantique Marie Taglioni. Ce master, mention spéciale du prix Mnémosyne 2018, paraîtra aux Presses Universitaires de Bordeaux en 2022. Aujourd'hui doctorante contractuelle à l'EPHE-PSL au sein du laboratoire Saprat, Chloé prépare une thèse d'histoire culturelle et sociale, consacrée aux bals et aux spectacles organisés dans les stations thermales et balnéaires entre 1816 et 1872, sous la direction de Jean-Claude Yon. Elle est également l'autrice d'un article intitulé « Emma Livry brûlée à l'Opéra, un événement médiatique et judiciaire (1862–1875) » (*Romantisme*, n° 193, 2021–3). Les recherches de Chloé vont de pair avec une pratique assidue de la danse ; elle se forme actuellement aux RIDC de Paris en vue d'obtenir le Diplôme d'État de professeur de danse contemporaine.

Biehler Johanna

Après des études professionnelles d'art dramatique à l'Université d'Aix-Marseille, et une thèse intitulée *La Maladie mentale dans les écritures dramatiques contemporaines d'expression française* sous la direction d'Hélène Laplace-Claverie à l'Université de Pau, elle a été ATER à l'Université de Corse-Pasquale Paoli. Elle collabore également à de nombreux projets artistiques en tant que comédienne, assistante à la mise en scène, dramaturge ou rédactrice et occupe des postes administratifs dans le milieu culturel.

Ses travaux portent principalement sur les représentations de la maladie mentale et les écritures dramatiques jeunesse. En tant que cavalière, elle s'intéresse aussi au spectacle équestre et aux pratiques circassiennes.

Cooper Barbara T.

Barbara T. Cooper est professeure émérite de français à l'Université du New Hampshire (États-Unis). Spécialiste du théâtre français du XIXe siècle et de la représentation des Noirs sur les scènes parisiennes, elle a édité une vingtaine de volumes (pièces, romans, recueils de nouvelles) dans la collection « Autrement Mêmes » chez L'Harmattan et participe à l'édition

du *Théâtre complet* de Dumas dont les œuvres font régulièrement l'objet de ses publications. Elle fait également partie de l'équipe qui s'occupe de l'édition du *Théâtre complet* de Pixerécourt.

Fix Florence

Après avoir enseigné dans les universités de Strasbourg, Grenoble, Dijon et Nancy, Florence Fix est professeure en littérature comparée à l'Université de Rouen-Normandie. Ses recherches et travaux portent sur les arts de la scène en lien avec l'histoire européenne, de la fin du XIXe *s*iècle à aujourd'hui.

Elle a participé au *Manuel d'études théâtrales* (PUF, 2005), dirigé une vingtaine d'ouvrages sur le théâtre et est l'auteur de *Médée, l'altérité consentie,* Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010, de *L'Histoire sur la scène de théâtre (1870–1914),* PUR, 2010, de *Le Mélodrame, la tentation des larmes*, Klincksieck, 2011, et de *Barbe-Bleue, esthétique du secret de Charles Perrault à Amélie Nothomb,* Hermann, 2014. Elle a également publié en 2020 une biographie d'Henrik Ibsen, *Le théâtre d'Ibsen*, éditions Ides et Calendes, Lausanne.

François-Denève Corinne

Corinne François-Denève est maitresse de conférences en littératures comparées à l'université de Dijon. Après une thèse sur le « roman de l'actrice », elle travaille en études actorales (Vivien Leigh, Greta Garbo…). Elle traduit également du suédois les dramaturges femmes du temps de Strindberg *(La Comédienne d'Anne Charlotte Leffler, suivi de La Juliette de Roméo de Victoria Benedictsson,* L'avant-scène théâtre, mai 2015, Sauvé, d'Alfhild Agrell, L'avant-scène théâtre, collection Quatre-Vents classique, 2016, *Théâtre complet d'Anne Charlotte Leffler,* Classiques Garnier, collection « Littérature du monde », 2016). Elle est par ailleurs directrice de la compagnie de théâtre Freya et ses chattes, dédiée au matrimoine scandinave.

Jacquemard-Truc Adélaïde

Adélaïde Jacquemard-Truc est docteure, enseignante du second degré et chercheuse associée de l'Université de Franche-Comté. Spécialiste du théâtre symboliste, et plus particulièrement des drames de Claudel, Maeterlinck, Villiers de l'Isle-Adam et Oscar Wilde, elle s'intéresse aux liens intergénériques entre théâtre et poésie. Elle travaille également sur les formes du théâtre populaire et d'avant-garde du XIXe au XXIe *s*iècle, et à leurs mises en scène.

Elle a récemment publié : « Techniques d'illusion, révélation du réel : projets de mise en scène dans le théâtre de Maurice Maeterlinck », in *Machines. Magie. Médias,* sous la dir. de Franck Kessler, Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano, Presses Universitaires du Septentrion, 2018, p. 203–214 ; et « *Partage de Midi* après Claudel : la mise en scène d'Antoine Vitez », in Didier Alexandre (dir.), *Paul Claudel aujourd'hui,* Garnier Classiques, 2020, p. 411–424

Jean-Baptiste Loli

Détentrice du certificat d'études théâtrales en 2018 au Conservatoire Régional de Besançon, doctorante en Arts du spectacle au sein du laboratoire ELLIADD à l'université de Besançon, elle travaille sur le théâtre démontable forain, forme absente dans l'histoire du théâtre français, sous la direction de Guy Freixe. Représentante des doctorants de son laboratoire, membre de l'association Thès Envies, elle fait partie du comité de rédaction de la revue universitaire ECLAT.

Défenseuse des arts de la rue, elle est membre de la FAREST (Fédération des arts de la rue Bourgogne Franche-Comté Grand Est) et s'intéresse également aux apports des nouvelles technologies dans la recherche universitaire.

Marquié Hélène

Hélène Marquié est professeure au département d'Études de genre à l'Université de Paris 8. Spécialiste de danse et des études de genre, elle consacre une grande part de ses recherches à l'histoire culturelle et esthétique de la danse. Elle est aussi danseuse et chorégraphe. Elle a publié *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! Essai sur le genre en danse,* aux éditions de l'Attribut en 2016. Elle est l'autrice du chapitre « Effervescence et expérimentations, une nouvelle vitalité en France à la fin du XIXe siècle », dans *Histoire de la danse théâtrale,* au Seuil en 2020 et prépare actuellement plusieurs ouvrages sur la danse à la fin du XIXe siècle, notamment sur la circulation des esthétiques chorégraphiques, sur le travail des artistes et sur les maîtresses de ballet, ainsi que deux ouvrages en codirection avec Raphaëlle Legrand et Florence Launay sur l'Opéra-Comique.

Masson Catherine

Catherine Masson, professeure à Wellesley College (États-Unis), a présidé la George Sand Association de 2014 à 2019. Elle a composé et mis en scène des spectacles. Ses publications ont été consacrées au théâtre de Marguerite de Navarre, d'Olympe de Gouges et depuis 2000, elle s'est consacrée au théâtre de George Sand, aux adaptations théâtrales de ses

romans ou de pièces d'autres auteurs. Elle se consacre aussi à la réception des œuvres de George Sand aux États-Unis au XIXe siècle.

Murgia Camilla

Camilla Murgia a étudié histoire de l'art à l'Université de Neuchâtel d'abord et d'Oxford ensuite. Elle a effectué des recherches sur la figure de Pierre-Marie Gault de Saint-Germain (c. 1752–1842) en tant qu'écrivain et critique d'art des premières décennies du XIXe siècle. Elle s'intéresse aux rapports entre beaux-arts et littérature et travaille actuellement sur la transmédialité entre arts visuels et théâtre. Elle est première assistante en histoire de l'art contemporain à l'Université de Lausanne.

Publications récentes : « Passage de témoin : la matérialité de la pratique du théâtre de société dans la première moitié du XIXe siècle », in Valentina Ponzetto et Jennifer Ruimi (éd.), *Espaces de théâtres de société. Définitions, enjeux, postérité,* Rennes, PUR, 2020, p. 149–161.

"From Private to National: Exhibiting Fine Arts in London Around 1800", in Susanna Avery-Quash et Chris Hummer (éd.), *London & the Art Market 1780–1820,* Los Angeles, The Getty Research Institute, 2019, p. 105–117.

Ponzetto Valentina

Valentina Ponzetto est Professeure Boursière du Fonds National de la Recherche Suisse et enseigne à l'Université de Lausanne, où elle dirige le projet de recherche *Théâtres de société. Entre Lumières et Second Empire.* Ses recherches portent actuellement sur la littérature dramatique, la dramaturgie et la vie théâtrale des XVIIIe et XIXe siècles, sur l'esthétique des genres dramatiques, sur les théâtres de société et sur la place des femmes dans le monde théâtral. Elle est notamment l'autrice de *Musset ou la nostalgie libertine* (Droz, 2007), et collabore aux projets internationaux d'édition critique des Œuvres complètes d'Alfred de Musset, George Sand et Eugène Labiche. Elle a dirigé les volumes *Théâtres en liberté, du XVIIIe au XXe siècle. Genres nouveaux, scènes marginales ?* (Rouen, CEREdI, 2017) et *Espaces de théâtres de société. Définitions, enjeux, postérité* (Presses Universitaires de Rennes, 2020). Un volume collectif *Genres et esthétique des théâtres de société* est actuellement en cours de publication.

Rossello Rochet Julie

Julie Rossello Rochet est docteure en études théâtrales, associée au laboratoire Passages Arts & Littératures (XX–XXI) de l'Université Lyon II. Diplômée de l'ENSATT, elle exerce comme dramaturge et écrit des pièces de théâtre publiées aux éditions Théâtrales et à l'Entretemps. Sa thèse, soutenue en 2020, porte sur les parcours de vingt-deux femmes de théâtre françaises ayant eu leurs œuvres jouées sur scène, à Paris, entre 1789 et 1914. Elle est l'autrice des articles « Des autrices dramatiques parisiennes dans l'espace public du XIXe siècle (1789–1914) », (revue *Genre & Histoire* [en ligne], printemps 2021) et « Retour sur l'élaboration d'un répertoire de pièces d'autrices dramatiques françaises notoires du XIXe siècle : dessin d'une généalogie d'ancêtres de même corporation » pour le volume *Genre et arts vivants,* sous la direction de Raphaëlle Doyon et Pierre Katuszewski (revue *Horizons/Théâtre* [en ligne], Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017).

Illustrations

Titres parus

No. 42 – Florence Fix et Valentina Ponzetto (dir.), *Femmes de spectacle au XIX[e] siècle,* 2022, 978-2-87574-496-8.

No. 41 – Aikaterini Delikonstantinidou, *Latinx Reception of Greek Tragic Myth. Healing (and) Radical Politics*, 2020, 978-2-8076-1524-3.

No. 40 – Dorothy Figueira, *Art and Resistance. Studies in Modern Indian Theatres*, 2019, 978-2-8076-1094-1.

No. 39 – Simonetta Valenti, *Rencontre*. *Le nouvel humanisme de Wajdi Mouawad*, 2018, 978-2-8076-1033-0

No. 38 – Graça Dos Santos, *Miguel Torga : le dialogue inassouvi*. *Essai d'analyse de son écriture dramatique*, 2018, 978-2-8076-0528-2

No. 37 – Lara Cox, *Afterlife of the Theatre of the Absurd. The Avant-garde, Spectatorship, and Psychoanalysis*, 2018, 978-2-8076-0191-8

No.36 – Elodie Verlinden, *Danse et spectacle vivant. Réflexion critique sur la construction des savoirs*, 2016, 978-2-87574-332-9.

No.35 – Wei H. Kao, *Contemporary Irish Theatre. Transnational Practices*, 2015, ISBN 978-2-87574-300-8.

No.34 – Greg Homann and Marc Maufort, *New Territories. Theatre, Drama, and Performance in Post-apartheid South Africa*, 2015, ISBN 978-2-87574-253-7

No.33 – Birgit Däwes and Marc Maufort, *Enacting nature. Ecocritical Perspectives on Indigenous Performance*, 2014, ISBN 978-2-87574-146-2

No.32 – Gerald Gillespie, *Ludwig Tieck's* Puss-in-Boots *and Theater of the Absurd. A Commentated Bilingual Edition*, 2013, ISBN 978-2-87574-026-7

No.31 – Julie Vatain, *Traduire la lettre vive. Duos anglais sur la scène française*, 2012, ISBN 978-2-87574-012-0

No.30 – Ève Feuillebois-Pierunek (dir.), *Théâtres d'Asie et d'Orient. Traditions, rencontres, métissages*, 2012, ISBN 978-90-5201-847-8

No.29 – Thierry Dubost (ed.), *Drama Reinvented. Theatre Adaptation in Ireland (1970-2007)*, 2012, ISBN 978-90-5201-800-3

No.28 – Dorothy Figueira and Marc Maufort (eds.), with the assistance of Sylvie Vranckx, *Theatres in the Round. Multi-ethnic, Indigenous, and Intertextual Dialogues in Drama*, 2011, ISBN 978-90-5201-690-0

No.27 – Sébastien Ruffo, *Jeux d'acteurs comparés. Les voix de Belmondo, Depardieu, Lebeau et Nadon en Cyrano de Bergerac*, 2011, ISBN 978-90-5201-657-3

No.26 – Catherine Bouko, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, 2010, ISBN 978-90-5201-653-5

No.25 – Marc Maufort, *Labyrinth of Hybridities. Avatars of O'Neillian Realism in Multi-ethnic American Drama (1972-2003)*, 2010, ISBN 978-90-5201-033-5

No.24 – Marc Maufort & Caroline De Wagter (eds.), *Signatures of the Past. Cultural Memory in Contemporary Anglophone North American Drama*, 2008, ISBN 978-90-5201-454-8

No.23 – Maya E. Roth & Sara Freeman (eds.), *International Dramaturgy. Translation & Transformations in the Theatre of Timberlake Wertenbaker*, 2008, ISBN 978-90-5201-396-1

No.22 – Marc Maufort & David O'Donnell (eds.), *Performing Aotearoa. New Zealand Theatre and Drama in an Age of Transition*, 2007, ISBN 978-90- 5201-359-6

No.21 – Johan Callens, *Dis/Figuring Sam Shepard*, 2007, ISBN 978-90-5201-352-7

No.20 – Gay McAuley (ed.), *Unstable Ground. Performance and the Politics of Place*, 2006 (2e tirage 2008), ISBN 978-90-5201-036-6

No.19 – Geoffrey V. Davis & Anne Fuchs (eds.), *Staging New Britain. Aspects of Black and South Asian British Theatre Practice*, 2006, ISBN 978-90-5201-042-7

N° 18 – André Helbo, *Signes du spectacle. Des arts vivants aux médias*, 2006, ISBN 978-90-5201-322-0

No.17 – Barbara Ozieblo & María Dolores Narbona-Carrión (eds.), *Codifying the National Self. Spectators, Actors and the American Dramatic Text*, 2006, ISBN 978-90-5201-028-1

No.16 – Rachel Fensham, *To Watch Theatre. Essays on Genre and Corporeality*, 2009, ISBN 978-90-5201-027-4

No.15 – Véronique Lemaire, with the help of/avec la collaboration de René Hainaux, *Theatre and Architecture – Stage Design – Costume. A Bibliographic Guide in Five languages (1970-2000) / Théâtre et Architecture – Scénographie – Costume. Guide bibliographique en cinq langues (1970-2000)*, 2006, ISBN 978-90-5201-281-0

No.14 – Valérie Bada, *Mnemopoetics. Memory and Slavery in African-American Drama*, 2008, ISBN 978-90-5201-276-6

No.13 – Johan Callens (ed.), *The Wooster Group and Its Traditions*, 2004, ISBN 978-90-5201-270-4

www.peterlang.com